

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/113676>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

3829

INDIVIDUUM EST INEFFABILE

De Modernistische autobiografie

tussen Goethe en Leiris

Olav Severijnen

INDIVIDUUM EST INEFFABILE

De Modernistische autobiografie tussen Goethe en Leiris

een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Katholieke Universiteit te Nijmegen,
volgens het besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op
woensdag 6 september 1989
des namiddags te 3.30 uur

door

OLAV JORIS ALBERT MARIA SEVERIJNEN
geboren te Roosendaal en Nispen



Amsterdam 1989

Promotor: prof. dr W.J.M. Bronzwaer
Co-referent: dr U. Musarra-Schrøder

Voor Anja

INHOUD

Voorwoord	ix
Hoofdstuk een: Naar een beschrijving van de traditionele autobiografie	1
1.1. "Les Confessions" of "Dichtung und Wahrheit" als paradigma van de traditionele autobiografie	1
1.1.1. Het concept van de traditionele autobiografie	1
1.1.2. "Les Confessions" versus "Dichtung und Wahrheit"	12
1.2. "Dichtung und Wahrheit" als paradigma van de traditionele autobiografie	22
1.2.1. De pragmatische component	22
1.2.1.1. Speech acts en literatuur	23
1.2.1.2. De autobiografie als speech act	31
1.2.1.3. De pragmatische component van "Dichtung und Wahrheit"	48
1.2.2. De semantische component	56
1.2.2.1. De autobiografie en haar centrale semantische veld: "individualiteit"	56
1.2.2.2. De semantische component van "Dichtung und Wahrheit"	63
1.2.3. De syntactische component	75
1.2.3.1. Het aspect van de tijd in "Dichtung und Wahrheit"	75
1.2.3.2. Focalisatie en vertellen in "Dichtung und Wahrheit"	85
1.3. Het beschrijvingsmodel	89
1.3.1. De status van het model binnen de beschrijving van de evolutie van het genre	89
1.3.2. Het beschrijvingsmodel	93
Hoofdstuk twee: De negentiende eeuw	97
2.1. Inleiding	97
2.2. De pragmatische component	114
2.3. De semantische component	123
2.4. De syntactische component	138

2.4.1. Tijd	138
2.4.2. Focalisatie en vertellen	143
Hoofdstuk drie: Het Modernisme	151
3.1. De pragmatische component	153
3.2. De semantische component	157
3.3. De syntactische component	166
3.3.1. Tijd	166
3.3.2. Focalisatie en vertellen	170
Hoofdstuk vier: De Modernistische autobiografie	175
4.1. Inleiding	175
4.2. Walter Benjamin: "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"	178
4.2.1. De pragmatische component	178
4.2.2. De semantische component	191
4.2.3. De syntactische component	201
4.2.3.1. Tijd	201
4.2.3.2. Focalisatie en vertellen	209
4.3. Gertrude Stein: "Everybody's Autobiography"	216
4.3.1. De pragmatische component	216
4.3.2. De semantische component	229
4.3.3. De syntactische component	245
4.3.3.1. Tijd	245
4.3.3.2. Focalisatie en vertellen	255
4.4. Michel Leiris: "L'Age d'homme"	260
4.4.1. De pragmatische component	260
4.4.2. De semantische component	277
4.4.3. De syntactische component	292
4.4.3.1. Tijd	292
4.4.3.2. Focalisatie en vertellen	297
Hoofdstuk vijf: De autobiografie na het Modernisme	301
5.1. Inleiding	301
5.2. Voortzetting van de Modernistische autobiografie	304
5.3. Grensvervaging tussen autobiografie en fictie	308
5.4. Aflossing van de Modernistische autobiografie	312

Bibliografie	345
Primaire teksten	345
Secundaire teksten	348
Index	365
Summary	371

VOORWOORD

Een studie over de autobiografie behoort te beginnen met de constatering dat het genre zich onttrekt aan iedere poging tot definiëring. Deze conclusie vormt het uitgangspunt van elk onderzoek dat zich met de autobiografie bezighoudt. Steeds worden daarbij anderen aan het woord gelaten die dit eerder hebben ondervonden. Dat zal ik nu ook doen en verwijs hierbij naar de bibliografie. De meest recente inventarisatie van de gebleken onmogelijkheden geeft H. Porter Abbott in zijn "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories". Na een dergelijke constatering wordt vervolgens steeds het eigen voorstel geïntroduceerd, waarmee het genre toch gevangen lijkt te kunnen worden in een theorie. Ook dat doe ik en daartoe verwijs ik naar wat op dit voorwoord volgt. Niet zelden wordt ten slotte toch bewust een aantal vragen onbeantwoord gelaten of een richting aangegeven, waarlangs verder onderzoek plaats zou kunnen vinden om dit proteïsche genre te beschrijven zonder het in die hoedanigheid aan te tasten. Paul John Eakin vormt hier geen uitzondering op. Hij schrijft in zijn *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention* (1985) het volgende: "Autobiography continues to await a historian prepared to meet the methodological requirements of the sophisticated program of genre research elaborated by Philippe Lejeune and Elisabeth Bruss" (p.203). Met dit boek wil ik aan deze oproep gehoor geven.

Een blik op de inhoudsopgave kan volstaan als samenvatting van wat er in deze studie aan de orde gesteld zal worden. Ik hoop dat de strakke indeling de helderheid van het betoog ten goede zal komen. Hoewel de Modernistische autobiografie centraal staat, bleek niet alleen de vaststelling van een kader dat ik "de traditionele autobiografie" heb genoemd onontbeerlijk te zijn, tevens was de verleiding te groot om niet bij het Modernisme te stoppen. Overigens blijven niet alleen in dit laatste hoofdstuk voldoende vragen over voor verder onderzoek.

Deze studie zou niet deze vorm hebben gehad, als niet een aantal mensen er zijn sporen in had achtergelaten. Ideeën van studenten en

collega's hebben steeds op mijn belangstelling kunnen rekenen. Voor hun interesse ben ik hen zeer erkentelijk. Ben Salemans heeft mij enkele geheimen van het tekstverwerken ontsluitend en Peter-Arno Coppen heeft meegewerkt aan het vervaardigen van het register; voor deze hulp ben ik hen beiden dankbaar. Naast de wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke steun is het vooral de vriendschap van Frans Schaars, die mij voor en tijdens het schrijven vergezeld heeft. Maar het meest waardevol is voor mij de plaats in mijn biografie die Astrid en Ilse, gelijktijdig met dit boek opgroeiend, zonder enige terughoudendheid voor zich opgeëist hebben. Zonder hen zouden de boeken slechts boeken zijn gebleven.

Nijmegen, juni 1989
O.S.

Hoofdstuk I

NAAR EEN BESCHRIJVING VAN DE TRADITIONELE AUTOBIOGRAFIE

1.1. "LES CONFESSIONS" OF "DICHTUNG UND WAHRHEIT" ALS PARADIGMA VAN DE TRADITIONELE AUTOBIOGRAFIE

1.1.1. Het concept van de traditionele autobiografie

In deze paragraaf zal worden getracht op basis van een korte historische schets de ontwikkeling van het genre van de autobiografie te volgen tot op het moment, waarop de autobiografie een stadium bereikt heeft, dat als normgevend beschouwd kan worden en dat wij, bij gebrek aan een andere, meer neutrale term, zullen aanduiden als het stadium van "de traditionele autobiografie". Het uitgangspunt voor deze beschrijving vormt het materiaal, dat over de geschiedenis van de autobiografie is verschenen. Het zal blijken, dat voor sommige onderzoekers Jean-Jacques Rousseaus *Les Confessions*, voor andere Johann Wolfgang von Goethes *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* de meeste aanspraak mag maken op de kwalificatie "traditionele autobiografie". In 1.1.2. zal betoogd worden, dat op grond van haar afwijkende karakter op een aantal wezenlijke punten de autobiografie van Rousseau in tegenstelling tot die van Goethe, niet het predikaat "traditioneel" kan ontvangen. Deze conclusie vormt de basis voor de er op volgende paragrafen: wanneer, gebruik makend van bestaande

literatuur over de traditionele autobiografie, vanaf 1.2. gepoogd wordt de genrecode van de traditionele autobiografie op te stellen, zal *Dichtung und Wahrheit* steeds als illustratiemateriaal fungeren. Op basis van deze descriptie van de genrecode (het slot van de paragrafen 1.2., 1.3. en 1.4.) zal een beschrijvingsmodel worden geformuleerd (1.5.), aan de hand waarvan de evolutie van het genre kan worden beschreven.

Algemeen wordt de ontwikkeling van de autobiografie verbonden met die van de burger in de Europese beschaving.¹ Het gaat echter te ver om te stellen, dat de autobiografie slechts "auf der Basis der bürgerlichen Seele entstehen" kon.² Beter lijkt het Sloterdijk de genregeschiedenis van de autobiografie te laten steunen op de "Sozialgeschichte der Individualitätsformen und ihre[n] sprachlichen Ausdrucksweisen" (*ibid.*, p.25). Deze visie staat toe dat een veelheid van tekstsoorten de wortels vormt van de autobiografie: mystiek-religieuze Middeleeuwse geschriften, (reis-)dagboeken, familiekroniekken, humanistische geleerden- en kunstenaarszelfportretten en de brief. Het vertellen van het eigen leven in deze teksten is evenwel steeds ondergeschikt aan een andere intentie dan dit vertellen zelf en vele ervan zijn niet voor externe publicatie bestemd. Beide aspecten vormen twee van een aantal onderscheidende criteria voor wat later de autobiografie zal gaan heten.

In de Renaissance worden tenminste twee voorwaarden vervuld die de verdere ontwikkeling naar de autobiografie mogelijk maken: zelfbewustzijn en historisch bewustzijn.³ Het zich bevrijden van mythische en religieus-dogmatische banden is nodig om het eigen individu onafhankelijk te kunnen zien in zijn unieke omstandigheden.

¹ Cf. e.g. Roy Pascal, *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt* (1965), p.66, Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie* (1970), *passim*, Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (1971), p.10 en Ralf-Rainer Wuthenow, *Das erinnerte Ich: Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert* (1974), p.21. Het is Georg Misch die het meest uitgebreid de geschiedenis van de beschrijving van het eigen leven nagaat vanaf haar vroegste begin en in vele niet-Westerse culturen in zijn *Geschichte der Autobiographie* (1949/50 - 1969).

² Peter Sloterdijk, *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre* (1978), p.23.

³ Zie bijvoorbeeld Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography" (1980), p.31.

Het schrijven over zichzelf wordt een publieke daad waarmee het "ik" zich wil uitspreken.

Een derde aspect dat genoemd moet worden in verband met het ontstaan van de autobiografie is de opkomst van de notie van de "oprechtheid".⁴ Historiciteit, individualiteit en oprechtheid vormen te zamen in de zestiende eeuw de essentiële onderdelen van het autobiografische schrijven. Onoprechtheid wordt, zo stelt Trilling, gelijkgesteld aan het verloochenen van het "zelf" in het zich conformeren aan de maatschappij. Wij zien dus dat oprechtheid een zekere mate van onmaatschappelijkheid en isolement vereist. In Rousseaus *Les Confessions* heeft, volgens Trilling, de "sincerity" zijn voltooiing gevonden: Rousseau toont hoe en waar de maatschappij het individu een valse "sincerity" opdringt.⁵ Hij verwachtte van de waarlijk oprechte mens, dat deze zich van de onoprechtheid van de sociale conventies bevrijdde. Zijn streven tot oprechtheid bracht hem tot een sociaal isolement (iets dat Goethe sterk afwees). Trilling gaat diep in op de wens van de oprechte mens zich enigszins los te maken van de maatschappij, maar ook van zichzelf; hij noemt dit streven "Bildung", een term die vertaald wordt met "culture". Twee basiselementen daarbinnen zijn "renunciation and sacrifice" (*ibid.*, p.43). Wij zullen in *Dichtung und Wahrheit* zien dat juist "Bildung" en "Entsagung" tot de belangrijkste onderdelen behoren van Goethes visie

⁴ L. Trilling definieert "sincerity" als het streven van een auteur "to enforce upon the reader the conclusion that the writer cannot in any respect be false to any man because he has been true to himself, as he was and is" (L. Trilling, *Sincerity and Authenticity* (1974), p.23).

⁵ Rousseau verbindt wat Trilling de Engelse en de Franse variant van "sincerity" noemt: de Franse oprechtheid impliceert "telling the truth about oneself to oneself and to others; by truth is meant a recognition of such of one's own traits or actions as are morally or socially discreditable and, in conventional course, concealed. English sincerity does not demand this confrontation of what is base or shameful in oneself" (1974: 58). En: "(...) to be oneself, in action, in deeds" is eveneens een kenmerk van de Engelse variant van "sincerity" (*ibid.*). Henri Peyre wijdt in zijn *Literature and Sincerity* (1963) een heel hoofdstuk aan Rousseaus "sincerity". Hij noemt Rousseau de eerste Romanticus op het continent en een uiterst belangrijke schakel in de ontwikkeling van de idee van de "sincerity"; hij stelt: "Sensations, feelings, imagination, memory: those are the four cornerstones of Rousseau's temple of sincerity" (p.103). Peyre koppelt expliciet het ontstaan van het genre van de autobiografie aan de behoefte in de Romantiek om in een literaire vorm uiting te kunnen geven aan het streven naar "sincerity" (p.120).

op het individu, zijn ontwikkeling en zijn plaats in de maatschappij. Karl Weintraub⁶ nuanceert de door Gusdorf naar voren gebrachte noties van historiciteit en individualiteit. Hij stelt dat de autobiografie pas kan ontstaan wanneer er een vorm van "self-conception" is gegroeid, die "individuality" genoemd kan worden (*ibid.*, p.834). Dat moment is bereikt wanneer uniciteitsbewustzijn samenvalt met historisch bewustzijn. De realisatie van deze psycho-sociale conditie situeert Weintraub aan het einde van de achttiende eeuw. In de eigen levensbeschrijvingen van Cellini, Cardano, Montaigne, Descartes, Vico, Montesquieu, Gibbon en Rousseau (*ibid.*, pp.844-5) ontbreekt nog de "genetic account", de voorstelling van het eigen leven als een ontwikkelingsproces, waarbij het unieke "ik" zich openstelt voor de unieke historische omstandigheden.

De notie van het "model" is van essentieel belang in de theorie over het ontstaan en de ontwikkeling van de autobiografie.⁷ Het voorstellen van het menselijk leven in de vorm van een model is in feite het narrativiseren van de menselijke ervaringen in de hem omringende werkelijkheid. Dit proces verbindt simultane, contigue feiten met elkaar tot een nieuwe structuur. Het betreft hier een psycho-sociaal model, dat een voorbeeldfunctie kan vervullen (Weintraub (1975) geeft een aantal voorbeelden: de burger, de heilige, de held *etc.*), maar dat vervolgens de basis kan vormen voor het vertellen van het eigen leven. In beide gevallen wordt het individu in een "plot" en daarmee in een nieuwe betekenisgenererende ordening geplaatst. Overgeleverde modellen, waarin het eigen leven voorgesteld kon worden, verliezen na *Les Confessions* hun aantrekkingskracht, want waar tot dan toe gold: "Cultures compress the essential values and convictions in human models" (*ibid.* p.837), geldt vanaf omstreeks 1800: "The guiding star is the vision of an individuality which denies the very validity of a more general model" (*ibid.*, p.839). Volgens Weintraub verenigen zich pas in Goethes *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* het bewustzijn van uniciteit en historiciteit.⁸

⁶ Karl Weintraub, "Autobiography and Historical Consciousness" (1975), p.821.

⁷ Cf. naast het werk van Weintraub dat van Paul Ricoeur ("Narrative Time" (1980), *Temps et Récit I, II en III* (resp. 1983, 1984 en 1985)), Avrom Fleishman (*Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England* (1983)) en Paul John Eakin (*Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention* (1985)).

⁸ Cf. Weintraub 1975: 847 en *id.*, *The Value of the Individual: Self and*

Lejeune situeert het ontstaan van de autobiografie (in bewoordingen die vergelijkbaar zijn met die van Weintraub) aan het einde van de achttiende eeuw (en zijn centrale begrip "la valeur de la personne" wordt zelfs de titel van Weintraubs monografie uit 1978):

Le développement de l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle correspond à la découverte de la valeur de la personne, mais aussi à une certaine conception de la personne: la personne s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence. Ecrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. (Lejeune 1971: 19)

Het ontstaan van de autobiografie hangt derhalve ten nauwste samen met een gewijzigde visie op het "ik", maar ook met een gewijzigde visie op het beschrijven van het "ik". Autobiografen uit de zeventiende en achttiende eeuw schrijven hun autobiografie als een biografie, daar de identiteit van de auteur nog niets bijdraagt aan de vormgeving. Zij bezitten geen distantie ten opzichte van hun verleden en evenmin interesseert hen het probleem van de individualiteit.⁹ De autobiografie groeit naar het einde van de achttiende eeuw uit tot de "traditionele" of "klassieke" autobiografie ten gevolge van onder andere een ontwikkeling van stijl en structuur. Müller stelt dat een dergelijke "Literarisierung der Zweckform" noodzakelijk werd, "weil der Wirklichkeitsbegriff der überlieferten Typen der Zweckform hinter den inzwischen erreichten Massstäben der Erfahrung von Individualität zurückblieb" (1976: 53). Om de meest adequate voorstelling van het eigen leven te geven zou het genre zich op de roman moeten oriënteren, die hierin veel verder is ontwikkeld.

Georges May¹⁰ en Georges Gusdorf¹¹ onder anderen noemen, naast de secularisering en de reactie op de Verlichting, eveneens de

Circumstance in Autobiography (1978), p.336. Vele decennia eerder (in 1904) heeft Georg Misch in zijn *Geschichte der Autobiographie* op de belangrijke positie van *Dichtung und Wahrheit* in de geschiedenis van het genre gewezen. In Goethes autobiografie wordt voor de eerste maal het "Individualdasein[] als Selbstzweck wahrhaft geschichtlich aufgefasst (...)" (Misch 1969: 917).

⁹ Klaus-Detlev Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (1976), p.66.

¹⁰ Georges May, *L'Autobiographie* (1979), pp.63 en 171.

¹¹ Georges Gusdorf, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire" (1975), p.994.

invloed van de ik-roman als belangrijkste factor in het ontstaan van de traditionele autobiografie. Lejeune heeft dit wat scherper geformuleerd: hij wijst op het ontstaan in het begin van de achttiende eeuw van "*une nouvelle forme de la biographie, à savoir le roman autobiographique à la première personne, qui met l'accent sur l'apprentissage et sur la sensibilité, et spéculé sur le goût de l'authentique qui se manifeste dans le public. Cette influence du roman pseudo-autobiographique est capitale (...)*".¹² De autobiografie imiteert de pseudo-autobiografie en neemt van haar de techniek van de oprechte interieure beschrijving over. Over J.-J. Rousseau merkt Lejeune dan ook op dat deze eerder een romancier dan een autobiograaf is (cf. Lejeune 1971: 46 en 65-6; Gusdorf (1975: 994) is dezelfde mening toegedaan).

Voor wij echter dieper ingaan op *Les Confessions* moeten wij onze aandacht richten op de gewijzigde visie op de persoonlijkheid aan het einde van de achttiende eeuw. Daartoe moet een drietal aspecten belicht worden: sociaal-psychologische, religieuze en economische aspecten, die alle met elkaar samenhangen.

Met "dem Widererwachen des bürgerlichen Selbstbewusstseins" (Wuthenow 1974: 39) aan het einde van de achttiende eeuw breekt het moment aan, waarop de burger zich kan losmaken van feodale en metafysische banden. Het wordt mogelijk dat ook het gewone, alledaagse tot onderwerp van de eigen levensbeschrijving wordt. Steeds minder bestaat de autobiografie uit het louter weergeven van het geleefde leven en steeds groter wordt het aandeel van reflectie en interpretatie. De visie op het eigen "ik" wordt niet meer gedomineerd door een uitsluitend religieuze voorstelling van subject en werkelijkheid. Desondanks mag de voorafgaande invloed op de ontwikkeling van de autobiografie door in grote aantallen geschreven religieuze eigen levensbeschrijvingen niet onderschat worden. Zo wijst

¹² Lejeune 1971: 46. Het model van het verslag van de eigen ontwikkeling zullen wij terugzien in zijn Duitse equivalent van de "Bildungs-" of "Entwicklungsgeschichte". Ook in Engeland vinden wij een dergelijk equivalent: "the Wordsworthian theodicy of the private life (if we want to coin a term, we can call it a 'biodicy'), belongs to the distinctive Romantic genre of the *Bildungsgeschichte*, which translates the painful process of Christian conversion and redemption into a painful process of self-formation, crisis, and self-recognition, which culminates in a stage of self-coherence, self-awareness, and assured power that is its own reward" (M.H. Abrams, geciteerd in Fleishman 1983: 96).

Gusdorf (1975: 980-1) op het protestante piëtisme, op het katholieke quiëtisme en op hun beider traditie van de confessie als didactisch instrument. Binnen deze brede, Europese spirituele stroming ontwikkelt het piëtisme zich bijvoorbeeld vanaf 1670 en doet het een appel op een aantal autobiografische disposities als zelfonderzoek, introversie en het uiten van subjectieve ervaringen. Het biedt een model om het eigen leven vorm te geven (te narrativiseren). Het model bestaat uit de fasen: verlies van kindergeloof - twijfel - dwaling - zielestrijd - ommekeer - bekering - nieuw evenwicht en stabiel geloof. De alomtegenwoordige hand van de Voorzienigheid moet aangewezen worden in de persoonlijke ervaringen van burgers, die zich nog machteloos voelen tegenover adel en clerus, maar juist in hun eigen relatie tot God zoiets als zelfbewustzijn kunnen laten groeien. Dit zelfbewustzijn is depersonaliserend van karakter: de ruimte van het "ik" moet opgevuld worden door de aanwezigheid van God.

Het is voor het ontstaan van wat hier de traditionele autobiografie wordt genoemd noodzakelijk, dat de religieus-morele visie zich wijzigt in een genetisch-psychologische visie op het leven. Deze evolutie van de "désacralisation" (Gusdorf 1975: 990) betekent een afstand nemen van het spirituele (Augustiniaanse) model, waarin de ruimte van het subject volledig in bezit wordt genomen door het Goddelijke. Wij kunnen een psychologisering van het individu-begrip in bijvoorbeeld de eigen levensbeschrijvingen van Casper Lavater, Heinrich Jung Stilling en Karl Philipp Moritz constateren. God verdwijnt steeds meer uit deze teksten en de mens neemt de vrijgekomen ruimte in. Op dat moment wordt de kennis van het "ik" een doel op zichzelf (Gusdorf 1975: 993). Hieruit spreekt reeds een verandering in functie van de autobiografie: de intentie is niet meer belijdend, stichtend en gericht op een kleine groep van medegelovigen, maar oriënteert zich nu op een breed publiek, welks belangstelling juist naar deze psychologisering uitgaat.¹³

Dit proces is afgerond aan het einde van de achttiende eeuw, een periode, waarin de economische macht van de burger gegroeid is. Hij tracht zijn zelfstandigheid en zijn zelfbewustzijn naar buiten uit te

¹³ Robert H. Bell beschrijft eveneens de ontwikkeling van de spirituele autobiografie van Augustinus naar Rousseau en wijst er op, dat juist John Bunyans *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (1668) de ontwikkeling naar de "secular autobiography" initieert (in: "Metamorphoses of spiritual autobiography" (1977), p.119).

dragen. De eigen levensbeschrijving kenmerkt zich nu door een bijzondere configuratie, die de vernieuwde visie op dat eigen leven met zich meebrengt. Deze nieuwe narratieve structuur is die van het ontwikkelingsmodel, en deze genetische "personality conception" (Weintraub 1975 *passim*), ontbrak tot dan toe in de eigen levensbeschrijvingen (cf. Lejeune 1971: 64 en Weintraub 1975: 830).

Samenvattend kan hier gesteld worden, dat de traditionele autobiografie voortkomt uit enerzijds de secularisering van de religieuze autobiografie en anderzijds uit de invloed van de pseudo-autobiografie of de ik-roman.¹⁴ Enige aanvulling is evenwel geboden. Het voldoen aan de voorwaarden van de psychologisering en van het gebruik van fictionele technieken is niet voldoende om de autobiografie tot een literair genre te maken. Op deze plaats moeten wij derhalve stil blijven staan bij het onderscheid literaire - niet-literaire autobiografie.

Müller heeft zich diepgaand bezig gehouden met het ontstaan van de literaire autobiografie. Om die evolutie te schetsen onderscheidt hij:

1. die reine Zweckform, die ohne jeden literarischen Anspruch entworfen ist;
2. die literarisierte Zweckform, die zur Erreichung praktischer Zwecke literarische Elemente gezielt einsetzt;
3. die literarische Form, die die Möglichkeiten der reinen bzw. der literarisierten Zweckform fiktional verwendet. (1976: 29)

Over de autobiografie als "reine Zweckform" schrijft Müller onder andere: "als Zweckform ist die Autobiographie Wirklichkeitsaussage, nicht Mimesis der Wirklichkeitsaussage, d.h. ästhetische Gesichtspunkten können nur so weit ins Spiel kommen, wie sie der

¹⁴ Het ontstaan van de autobiografie enerzijds uit de religieuze eigen levensbeschrijving en anderzijds uit de fictie kan geïllustreerd worden uit deze beide, elkaar complementerende citaten: "Et l'autobiographie littéraire moderne naîtra de la désacralisation de l'espace du dedans" (Gusdorf 1975: 990), en: "l'autobiographie moderne [est née] à la suite de l'apparition d'une nouvelle forme biographique (roman autobiographique)" (Lejeune 1971: 46). Lejeune wijst er elders op, dat de toenadering van fictie en van de autobiografie tot elkaar in de laatste decennia de distinctie ertussen in hoge mate heeft bemoeilijkt (zie "Le pacte autobiographique (bis)" (1983), p.431). Een derde belangrijke wortel van de autobiografie vormen de mémoires, welke in de zeventiende eeuw een grote bloei kenden en het karakter bezitten van de hieronder te bespreken "Zweckform".

historischen Aussageintention entsprechen" (*ibid.*, p.61). Dit betekent, dat de zuivere "Zweckform" (die overigens niet meer is dan een niet in de werkelijkheid bestaand, geconstrueerd referentiepunt, *ibid.*, p.72) vrij is van de pretentie van "ressemblance", zoals Lejeune die aanwijst in de autobiografie,¹⁵ maar de referentialiteit van de de historiografie bezit, zoals uit haar intentie (een pragmatisch aspect) blijkt. Müller is het aanvankelijk met Käte Hamburger eens, dat "im Bereich der Ich-Erzählung ein kontinuierlicher Uebergang von echter zu fingierter Wirklichkeitsaussage möglich ist" (*ibid.*, p.60). Voor Müller impliceert dit dat, nu in tegenstelling tot Hamburgers visie, de grens met de fictie op dit vormtypologische niveau niet scherp te trekken is en dat juist hier sprake is van literarisering, die alleen door een analyse van de "Erzählpraxis" (*ibid.*), dus van de pragmatische component, vast te stellen is. *Heinrich Stilling's Jugend* (1777-8) van Jung Stilling vormt voor Müller het begin van de literarisering van de autobiografie (*ibid.*, p.333) en Moritz' *Anton Reiser* (1785-94) realiseert de "Gattungssynthese von Autobiographie und Roman" (*ibid.*, p.340). Gusdorf plaatst Rousseaus *Les Confessions* te midden van de eigen levensbeschrijvingen van Lavater, Moritz en Jung Stilling. Wat zij geleidelijk in Duitsland bewerkstelligen, realiseert Rousseau in "une rupture" in Frankrijk (Gusdorf 1975: 993).

Goethe gaat nog een stap verder en voltrekt de overgang "von der literarisierten Zweckform zur literarischen Form der Autobiographie" (Müller 1976: 242). Van wezenlijk belang is hierbij het feit, dat hij "den Begriff der autobiographischen Wahrheit von der Faktizität des Erlebten ablöst" (*ibid.*, p.340). Hier kunnen wij derhalve spreken van wat Ricoeur "mimèsis II" noemt: er vindt een constructie van een betekenisvolle samenhang plaats uit de sequentie van historische feiten, kortom een narrativisering van het eigen leven in een "plot".¹⁶ Deze historische feiten worden voorts niet langer aan een andere dan een artistieke intentie (zoals een confessionele of een apologetische) ondergeschikt gemaakt.

Het verbaasde Goethe niet, dat het publiek niet adequaat reageerde op zijn autobiografie (Müller 1976: 341; cf. in dit verband ook de

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), pp.36-7. Verdere verwijzingen naar dit boek worden aangegeven met Lejeune 1975a.

¹⁶ Ricoeur 1983: 101-9. Onder "mimèsis I" verstaat Ricoeur de conceptualisering, i.e. de "*compréhension pratique*" (*ibid.*, p.89) van het menselijk handelen in een chronologische sequentie.

vergelijkbare ervaringen met de *Werther*-receptie). Zijn werkwijze was nieuw: "der Leser ist nicht mehr mit den Vorgängen selbst konfrontiert, sondern mit deren Deutung im Bild" (*ibid.*). Deze confrontatie van de innoverende wereld van de tekst met die van de lezer (een "intersection" die door Ricoeur "mimèsis III" wordt genoemd (1983: 109)) lijkt evenwel een constante in de geschiedenis van het genre te zijn.

Er mag geconcludeerd worden, dat de term "de literaire autobiografie" een tautologie is, wanneer wij spreken over de traditionele autobiografie. Waar zij evenwel produktie-esthetisch reeds als literair werk gepresenteerd is, ontstaat de ermee corresponderende receptie-esthetische kwalificatie pas in de loop van de negentiende eeuw. De lezers dienden de esthetische intenties (de autobiografische waarheid in de traditionele autobiografie is het resultaat van het schrijfproces en ligt niet meer in het beschreven historische verleden) te onderkennen om tot een adequate interpretatie te kunnen komen. Het belang van deze intenties (Gusdorf (1975: 962-3) spreekt bijvoorbeeld van "préoccupations esthétiques" en "ces oeuvres littéraires par intention et fondation") is af te lezen uit de complexe "pactes autobiographiques",¹⁷ die het pragmatische aspect van de autobiografie vanaf dit moment in haar ontwikkeling vertoont. In het geval van Rousseaus *Les Confessions* zien wij een frictie tussen een ambigue intentie en historische referentie gepaard aan een duidelijk streven naar esthetisering, waarop in 1.1.2. dieper ingegaan zal worden.

Wanneer wij na dit korte excurs over het ontstaan van de traditionele en dus literaire autobiografie terugkeren naar het betoog dat handelde over wijzigingen in de persoonlijkheidsvisie, dan zien wij dat een fase in deze evolutie is afgerond aan het einde van de achttiende eeuw. Het besef van historiciteit en van individualiteit, ontstaan uit "the fusion of an emergent genetic sense and a growing concern for singularity" (Weintraub 1978: 332), vormt de voedingsbodem voor het ontstaan van de traditionele autobiografie. Sloterdijk situeert de "Klassik und Blütezeit der Gattungsgeschichte" van de autobiografie in de periode tussen 1782 (het jaar waarin het eerste deel van Rousseaus *Les*

¹⁷ Deze term is ontleend aan Lejeune 1975a: 26 *sqq.* Hij verstaat hieronder het contract tussen een autobiograaf en een lezer over de wijze waarop de tekst gelezen zou moeten worden. Hieronder zal daar uitgebreid op teruggekomen worden.

Confessions werd gepubliceerd) en de Napoleontische oorlogen (Sloterdijk 1978: 43), evenals Pascal (1965: 65). Met instemming citeert May (1979: 21) Gusdorf (1975: 964-5), die de Europese autobiografie laat beginnen met *Les Confessions*, zoals ook Lejeune (en in diens voetspoor Hans Rudolf Picard¹⁸ (1978: 12)) doet: "Il n'y a aucun doute sur la date précise de la naissance de l'autobiographie en France, et même en Europe: c'est l'année 1782 avec la publication des six premiers livres des *Confessions* de Rousseau" (Lejeune 1971: 38).¹⁹ Het is niet mogelijk om globaal aan te geven of *Les Confessions* nu de eerste traditionele autobiografie is of niet. Hiertoe is het noodzakelijk een meer gedetailleerde bespreking van dit werk te geven. Deze bespreking zal methodologisch vooruitlopen op de volgende paragrafen, waarin de hier gehanteerde driedeling in een pragmatische, semantische en een syntactische component uitgebreid aan de orde komt. Omdat daar onder meer betoogd wordt, dat de pragmatische component het belangrijkste genreonderscheidende kenmerk is, zal dit aspect hier de meeste aandacht krijgen.

18 Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich. Existentielle Reflexion und literarische Gestaltung* (1978), p.12.

19 Neumann situeert de "hochbürgerliche, 'klassische', entwicklungsgeschichtliche Autobiographie" (1970: 25) tussen 1785 en 1870 (*ibid.*, p.183). Al deze afgrenzingen vooronderstellen implicit, dat van een eigenlijke autobiografie pas gesproken kan worden wanneer haar literaire aspecten volledig ontwikkeld zijn. Het tijdvak 1775 - 1820 mag dus, globaal beschouwd, als bloeiperiode van de traditionele autobiografie gezien worden. Dit betekent, dat naast de autobiografieën van Rousseau, Jung Stilling, Moritz en Goethe onder andere die van C. Goldoni (*Mémoires* (1787)), V. Alfieri (*Vita* (1806)), E. Gibbon (*Memoirs of my Life and Writings* (1789; heruitgave: *Autobiography* (1796))), Mme Roland de la Platière geb. Marie-Jeanne Phlipon (*Mémoires*, (1794)), Jean-Jacques Casanova de Seingalt (*Mémoires. Histoire de ma vie jusqu'à 1797* (geschreven tussen 1789 en 1798)), N.-E. Restif de la Bretonne (*Monsieur Nicolas, ou le Coeur humain dévolé, publié par lui-même* (1794 - 1796)) en B. Franklin (*Autobiography* (1817)) tot dit paradigma gerekend kunnen worden.

1.1.2. "Les Confessions" versus "Dichtung und Wahrheit"

Deze paragraaf zal zich concentreren op *Les Confessions*. De bevindingen uit de voorafgaande paragraaf dienen als vertrekpunt voor de confrontatie van *Les Confessions* met het concept van de traditionele autobiografie, zoals dat naar voren gekomen is en zoals het in de paragrafen 1.2. en 1.3. meer uitgebreid besproken zal worden. Omdat *Dichtung und Wahrheit* daar centraal staat, wordt naar deze autobiografie slechts dan verwezen, wanneer zij zich op essentiële punten onderscheidt van *Les Confessions* en wanneer zij mede om die reden meer in overeenstemming is met wat wij de "traditionele autobiografie" noemen.

Aan de hand van Rousseaus visie op de waarheid kan de pragmatische component in *Les Confessions* besproken worden. Rousseau begint en eindigt *Les Confessions* letterlijk met de verzekering de waarheid te spreken: "Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais" ("Avertissement");²⁰ en aan het slot schrijft hij:

J'ai dit la vérité. Si quelqu'un sait des choses contraires à ce que je viens d'exposer, fussent-elles mille fois prouvées, il sait des mensonges et des impostures, et s'il refuse de les approfondir et de les éclaircir avec moi tandis que je suis en vie il n'aime ni la justice ni la vérité. (780)

De evolutie in Rousseaus denken is uit beide citaten afleesbaar: waar in het eerste deel van *Les Confessions* binnen het confessie-geaarde "pacte autobiographique" de woorden "vérité" en "sincérité" verwisselbaar zijn en deel uitmaken van een zekerheid die hij vindt in de verklarende kinder- en adolescentenpsychologisering, is Rousseau in het tweede deel niet meer in staat de feiten van de niet-feiten te onderscheiden of ze in een juiste samenhang te zien. De waarheid is van een historische, verifieerbare waarheid geëvolueerd naar een subjectieve, artistiek gefundeerde waarheid. In niets is die ontwikkeling zo duidelijk aanwezig als in het pragmatische aspect van de lezersaansprekingen, die de verschuiving naar een apologetisch "pacte autobiographique" illustreren.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (1975), p.2. Verwijzingen naar deze uitgave staan hieronder in de tekst in parentheses.

Zeer frequent herinnert Rousseau zijn lezers aan de door hem voorgestelde lectuur van zijn autobiografie, en in deze metatextuele fragmenten krijgt de lezer, in schijn, steeds meer verantwoordelijkheden: "C'est à lui [sc. le lecteur; O.S.] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent: le résultat doit être son ouvrage; et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait" (198). Zich omringd voelend door spionnen en kwaadsprekers wil hij *Les Confessions* schrijven om zijn naam van elke blaam gezuiverd de toekomst in te laten gaan (475). Om zijn doel te bereiken tracht Rousseau zijn ziel "transparent" te maken voor de lezer (198 en 527-8). Er bestaat bij hem geen moment twijfel over de bereikbaarheid van zijn ideaal: hij kent de volledige waarheid over zijn "ik" en acht zich in staat die waarheid te verwoorden; vergissingen zijn niet mogelijk (322), niets in hem is onzegbaar, al zal hij er een nieuwe taal voor moeten ontwerpen (790). Ruitelijk erkent hij, dat zijn geheugen hem niet zelden in de steek laat, maar hij stelt daar tegenover, dat de waarheid van zijn gevoelens boven elke twijfel verheven is (niet in het minst omdat die waarheid ontstaat tijdens de schriftuur zelf). Waarheid verwacht Rousseau met oprechtheid, maar deze is een "sincérité sans distance et sans réflexion", welke door Starobinski "authenticité" genoemd wordt.²¹ De verbeelding draagt er zorg voor, dat er geen twijfel aan de kenbaarheid van het "ik" ontstaat.

Wanneer Rousseau stelt: "C'est ici de mon portrait qu'il s'agit, et non pas d'un livre" (790), lijkt dit gelogenstraft te worden door een blik op de talloze varianten, die aantonen hoezeer Rousseau zijn autobiografie geconstrueerd heeft. Zij illustreren "la tendance de Rousseau à préférer, du moins lorsque ses souvenirs ne peuvent être contrôlés par aucun document, la version littéraire à la vraisemblance

21 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle* (1971), p.238. Cf. Lejeune (1971: 84), die over authenticiteit opmerkt: "à la problématique stérile de la sincérité, il faut substituer celle de l'authenticité: il ne s'agit pas d'avoir la vérité, mais de l'être". Starobinski en Lejeune gebruiken "sincérité" en "authenticité" nauwelijks anders dan Trilling (1974). "Sincerity" kenmerkt zich volgens Trilling door het oprecht en eerlijk tegenover zichzelf en tegenover de anderen te zijn; het wordt historisch gezien in de negentiende eeuw vervangen door "authenticity", waaronder hij het waardevrije, zuivere zichzelf-zijn verstaat (Trilling 1974: 124-5), dat in de meeste gevallen door de maatschappij niet toegestaan werd aan het individu (cf. noot (4) hierboven).

historique",²² hetgeen eerder een vertroebeling dan een "transparence" tot gevolg heeft. Vooruitlopend op de volgende paragraaf kan nu reeds opgemerkt worden, dat deze literarisering de autobiografie een "gepretendeerde" referentialiteit toestaat: Rousseau institutionaliseert een code, die de autobiograaf toestaat niet-committerende uitspraken te doen, welke evenwel de potentie bezitten een werkelijkheidseffect tot stand te brengen en de mogelijkheid tot verificatie open te laten. Op de belangrijke rol van de taal hierbinnen hebben bijvoorbeeld Lejeune (1971: 65) en Starobinski (1971: 233 *sqq.*) gewezen.

Hieronder (in 1.2.1.) zal betoogd worden, dat in Goethes autobiografie eveneens een sterke mate van literarisering verantwoordelijk gesteld mag worden voor een zeer vergelijkbare pragmatische situatie. Hoezeer persoonlijke intenties de concrete invulling van het "pacte autobiographique" ook doen verschillen (zo wijst Goethe de autobiografie als confessie af), hun essentiële gemeenschappelijkheid is het realiseren van de mogelijkheid die het genre vanaf dat moment bezit om de referentiële waarheid ondergeschikt te maken aan de voor of tijdens het schrijven gecreëerde waarheid. Het genre heeft daartoe esthetiserende middelen en een nieuwe genreconstituerende regel nodig, welke literarisering toestaat. Het is duidelijk, dat *Les Confessions* en *Dichtung und Wahrheit* beide deze mogelijkheid realiseren.

Vergelijkbare verschillen laten zich aanwijzen op het semantische niveau. Volgens Karl Weintraub (1975 en 1978) kenmerkt zich de zuivere autobiografie door de aanwezigheid van een historisch bewustzijn en van een dialectisch ontwikkelingsmodel. In het kort zal hier, Weintraubs betoog gedeeltelijk volgende, aangegeven worden dat *Les Confessions* aan deze voorwaarden niet voldoet.

Rousseau herhaalt niet zelden, dat zijn unieke persoonlijkheid gekenmerkt wordt door contradicties. Deze kunnen verklaard worden door het opsporen van de oorzaken ervan, welke liggen in zijn kinderen jeugdjaren. De reconstructie van het vroege verleden (Rousseau is de eerste die daar een dergelijk belang aan hecht, aldus Richard Coe),²³ betekent voor hem de reconstructie van zijn "éducation". Hij onderscheidt de aangeleerde deugd ("vertu") van de aangeboren,

²² Jacques Voisine, "Introduction", in: Rousseau 1975, p.ciii.

²³ Richard N. Coe, *When the grass was taller. Autobiography and the experience of childhood* (1984), p.26.

natuurlijke "bonté" met haar "dispositions naturelles" (Rousseau 1975: 270; hier kiest Rousseau het model dat gebaseerd is op wat Lejeune de geschiedenis van "l'apprentissage" noemt, cf. 1.1.1. hierboven). Binnen dit model heerst de causaliteit: "les faits son publics, et chacun peut les connaître; mais il s'agit d'en trouver les causes secrètes" (788; cf. "les premières causes" (198), "les causes secrètes" (693) etc.). Rousseau is overtuigd van de wetmatigheid van de natuurlijke aanleg: "Rousseau croit en effet que le caractère est la résultante du naturel et de l'éducation" (Voisine 1975: liv). En als er ergens een kind "une éducation raisonnable et saine" heeft ontvangen, dan is het Jean-Jacques geweest, zo schrijft Rousseau over zichzelf (Rousseau 1975: 67).

Voor een dergelijk ontwikkelingsmodel kiest Weintraub de metafoor van "unfolding" (1975: 830). De interieure noodzakelijkheid, de vastgelegde logische ontwikkeling van de eigen natuurlijke aanleg en de volstreckte verklaarbaarheid vormen de drie belangrijkste aspecten van deze visie, die op deze drie punten verschilt van Goethes opvatting over de menselijke ontwikkeling. Goethe postuleert namelijk ten eerste dat invloeden van buiten het subject mede de ontwikkeling bepalen, vervolgens dat die ontwikkeling bestaat uit een raadselachtige combinatie van noodzaak en toeval, en ten derde dat belangrijke delen uit het leven niet verklaarbaar c.q. onder woorden te brengen zijn. Weintraub noemt dit model "development" (*ibid.*), dat concreet vormgegeven is in de idee van de "*Bildungsgeschichte*" (*ibid.*, p.833).

Alle aandacht in *Les Confessions* richt zich binnen dit door Rousseau gebruikte causaal-organologische model op de centrale positie van de interieure wereld, hetgeen mede het gevolg is van de vijandige connotatie, die de werkelijkheid bezit. Hier ontbreekt de ruimte om een verdere bespreking van de semantische aspecten van *Les Confessions* te geven; er zal hier slechts nog een enkele afsluitende opmerking over gemaakt worden.

Een werkelijk historisch begrip van het individuele ligt uiteindelijk in het bewustzijn van een "fruitful interplay between a self and the world it experiences" (Weintraub 1978: 326). Rousseau weigert zich open te stellen voor invloed uit de maatschappij. Dit kan niet anders dan tot escapisme leiden: "L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays de chimères, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur" (Rousseau 1975: 506). De dominante aanwezigheid van woorden als "âme",

"imagination" en "nature" zouden in een semantische analyse, die hier verder niet ondernomen wordt, een sterke systematische verbondenheid vertonen.²⁴

Georges Gusdorf is van mening, dat de "épanouissement" van de autobiografie correspondeert met de centrale idee van het Romantische individualisme, dat in de subjectiviteit een nieuwe epistemologie vindt (Gusdorf 1975: 978). Hij verwijst in dit verband naar twee principes van het Romantische denken zoals H.A. Korff die geformuleerd heeft: 1. "'le primat en valeur du particulier sur le général'"; en 2. "'le devoir du particulier, dans sa forme particulière, est de manifester le général'" (*ibid.*). Dit betekent, dat in het "récit" getracht wordt het subject tot symbool te transfigureren (*ibid.*, p.974). Zoals wij hieronder zullen zien (1.2.2.), kenmerkt *Dichtung und Wahrheit* zich niet alleen door een voortdurende verbinding van het particuliere met het algemene (Johann Wolfgang von Goethe als "exemplum"), bovendien streeft Goethe een symbolisering van het subject na. Deze symbolisering vindt plaats wanneer Goethe zijn persoonlijke leven binnen het kader van een "höheren Wahrheit" plaatst (cf. hieronder en Goethes gesprek met Eckermann op 30-3-1831). Deze beide kenmerken (sc. het algemene en het symbolische) ontbreken echter in *Les Confessions*: Rousseau is niet in staat tot een vruchtbare dialoog met zijn tijd en evenmin bereid boven het individuele uit te stijgen (cf. e.g. Misch 1969: 926). En wanneer de volgende stelling juist is: "'Il n'y a pas d'autre connaissance de soi que la connaissance historique'"²⁵ dan is het begrijpelijk en correct, dat Weintraub Rousseau het bewustzijn van individualiteit en historiciteit ontzegt (Weintraub 1978: 332). Het is voor Rousseau, in tegenstelling tot Goethe, dan ook onmogelijk zijn persoon symbolische waarde toe te kennen, omdat hij zich niet als representant van zijn tijd

²⁴ Een citaat waaruit Rousseaus eenzijdige visie en tevens de dominante themata afgeleid kunnen worden is het volgende: "L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires; il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi" (1975: 322, mijn cursiveringen). Het samengaan van het unieke en het exemplarische, zoals Goethe dat nastreeft, wijst Rousseau dan ook af (cf. Voisine 1975: 1).

²⁵ Georges Gusdorf (1975: 976) citeert Fr. Schlegel. Goethe heeft zelf een verwante uitspraak gedaan: "Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird" (Johann Wolfgang von Goethe, *Werke* (1959), Band XIII, p.38). Hierop zal in 1.2.2. teruggekomen worden.

kan zien.

Wanneer tenslotte de aandacht gericht wordt op de syntactische component en daarbinnen op de aspecten tijd en vertellen, dan moet ook hier een aantal verschillen tussen *Les Confessions* en *Dichtung und Wahrheit* genoemd worden.

Omdat Rousseau tegelijk het kind wil zijn, dat hij was, en de volwassene, die over het kind oordeelt (Coe 1984: 30), moet zijn belangrijkste streven zijn de continuïteit tussen de beide tijdsniveaus aan te tonen. De kloof in de tijd wordt genegeerd en de afwezigheid van (temporele en modale) distantie laat zich aanwijzen als een opmerkelijke rest uit de periode van het pre-traditionele autobiografisch schrijven. Naïveteit is volgens Voisine het gemeenschappelijke kenmerk van beide delen van Rousseaus autobiografie (1975: lxvi). Voisine wijst voorts op een aantal gevallen van ironie in *Les Confessions* (*ibid.*, pp.xcvii-cvi). Inderdaad speelt Rousseau op een beperkt aantal plaatsen met zijn jeugdige onwetendheid en hartstocht, maar in deze gevallen lijkt het beter te spreken van parodie en pastiche van bestaande procédés uit sprookjes, picaresken, liefdesverhalen, Italiaanse heldendichten *etc.* Het resultaat is een "amplification héroï-comique" (Voisine 1975: ci), die zowel hemzelf als degenen die hij in zijn autobiografie toelaat, geldt.

Rousseau laveert tussen heden en verleden: "En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je pendrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit" (Rousseau 1975: 791). Jean Starobinski²⁶ interpreteert een dergelijk autoreflexief fragment als een illustratie van Émile Benvenistes onderscheid tussen "discours" en "histoire".²⁷ Hiermee onderscheidt Benveniste niet alleen twee tijdssystemen, maar privilegieert hij ook een aantal combinatiemogelijkheden voor elk van beide typen. Zo verbindt het "discours" pronomina van de eerste, tweede (en derde persoon als "non-personne" in oppositie tot "ik" en "jij") ten eerste met adverbiale "indicateurs" (*ibid.*, p.253), die betrekking hebben op de actuele communicatiesituatie, en ten tweede met alle werkwoordstijden uitgezonderd de "aoriste" (*i.e.* "passé simple ou passé défini", *ibid.*,

²⁶ Jean Starobinski, "The Style of Autobiography" (1980), pp.73-83.

²⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I* (1966), pp.238 sqq.

p.239).²⁸ Het register van het "histoire" koppelt het persoonlijk voornaamwoord in de derde persoon aan adverbia, die niet gedefinieerd zijn door hun relatie met de spreek situatie (e.g. "le jour même" versus "aujourd'hui" (*ibid.*, pp.253-4)) en aan de werkwoordstijden "aoriste", imperfectum en plusquamperfectum; slechts een zeer beperkt gebruik van het futurum en van het praesens is mogelijk (*ibid.*, p.239). Waar Benveniste zich heeft geconcentreerd op de relatie "tijd" - "persoon" en de combinatie met andere syntactische categorieën in beperkte mate aan de orde stelt, tracht Harald Weinrich, die zijn paar "Besprechen" en "Erzählen" identificeert met Benvenistes "discours" en "histoire", in dit tekort te voorzien.²⁹ Zijn aandachtsveld is de relatie "tijd" - "adverbium" en hierin bouwt hij voort op combinatieregels, die Benveniste slechts heeft willen signaleren. Tevens attendeert Weinrich op het verschijnsel in Benvenistes systeem, dat de scheiding tussen "histoire" en "discours" dwars door de werkwoordstijden heenloopt: klaarblijkelijk behoren het imperfectum en het plusquamperfectum tot het "discours", wanneer zij niet met de derde persoon zijn verbonden; is dit wel het geval, dan behoren beide tot het register van het "histoire". Vervolgens wijst hij op de te grote vanzelfsprekendheid, waarmee de "passé simple" buiten het "discours" is gehouden. Starobinski gaat op deze laatste kwestie dieper in: hij oppert de hypothese, dat de autobiografie juist op een unieke wijze "histoire" en "discours" combineert. Hij illustreert dit aan Augustinus' *Confessiones* en aan Rousseaus *Les Confessions*. Beide verbinden een vorm van "discours" (sc. de confessie) met een vorm van "histoire" (sc. het verhaal van het verleden van de vertellers). Starobinski concludeert dat juist het verschil in identiteit tussen het heden-"ik" en het verleden-"ik" rechtvaardigt, dat de autobiograaf zowel het "discours"- als het "histoire"-register gebruikt (Starobinski 1980: 78). Het is bij uitstek de confessie die een dergelijke kloof articuleert: een confessie is pas mogelijk als het "ik" afstand heeft genomen van zijn verleden-"ik". De autobiografische eerste persoon omvat, zo vervolgt Starobinski, dus naast het "discours"- "ik" ook de "histoire"- "ikken", die feitelijk de

²⁸ De derde persoon in het "histoire" onderscheidt zich van die in het "discours" door de afwezigheid van contrast met de eerste en de tweede persoon: "la 3e personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne" (Benveniste 1966: 242).

²⁹ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1985), pp. 226 sqq.

status van de derde persoon bezitten. Dit laatste legitimeert het gebruik van indicaties uit het register van de "histoire" voor de eerste persoon. Een van de middelen daartoe is het gebruik van de "aoriste"/"passé simple" in combinatie met de eerste persoon, die eigenlijk een "quasi-third person" (Starobinski 1980: 79) is. Hij wijst daarbij op de typische "histoire"-vormen in *Les Confessions* als de elegie en de picareske.

"Confiteor" (biechten, schuld belijden en loven) is een typisch performatief werkwoord dat, omdat het als taalhandeling slechts kan slagen als het gekoppeld is aan de eerste persoon en aan het praesens, tot het "discours"-register behoort. Deze eerste persoon is steeds verbonden met een "tu", een aangesprokene (en mogelijke spreker) en is in *Les Confessions* aanvankelijk God, die in zijn alwetendheid functioneert als garantie voor de "veracity" (Starobinski 1980: 81) van het betoog. Maar na het begin verdwijnt God snel als aangesprokene en is het Rousseaus gevoel, dat de waarheidsondersteunende rol overneemt. Vanaf dit moment spreekt Starobinski liever van "authenticity": het gevoel dat Rousseau overkomt tijdens het beschrijven van zijn verleden vindt zijn weerslag in de stijl die, als vorm, gaat fungeren als spiegel van het vertelde: "[style] becomes 'self-referential', it undertakes to refer back to the 'internal' truth within the author" (*ibid.*; Benveniste heeft eveneens op de autoreflexiviteit van het "discours" gewezen (*op. cit.*, p.254)). Hoezeer het "discours" afhankelijk is van de opgeroepen communicatiesituatie blijkt uit de zeer vele lezersaansprekingen, waarop hierboven reeds is gewezen.³⁰

In tegenstelling tot Rousseau is Goethe geenszins openhartig over zijn stilistische activiteiten in zijn autobiografie. In plaats van Rousseaus veelvuldige autoreflexie zullen wij in *Dichtung und Wahrheit* een meer ondergeschikte rol van het "discours" moeten constateren. Rousseau stelt daarentegen de lezer voortdurend op de hoogte van wat er met hem gebeurt tijdens de schrijfact³¹ en hij geeft

30 Het is wellicht niet overbodig nu reeds te wijzen op het feit, dat op het niveau van het "discours" de pragmatische functie van de tekst (voor zover het haar tekstinterne gedeelte betreft) gelocaliseerd is. Het "pacte autobiographique" bijvoorbeeld komt voor een belangrijk deel hier tot stand.

31 Deze informatie varieert van een constatering als "Ma plume me tombe des mains" (Rousseau 1975: 37) tot langere overwegingen als die op pp.124-9, waarin hij expliciet aangeeft, dat hij nu het "récit" stop moet zetten om orde op zaken te stellen: hij heeft last van vele ideeën, die

nauwkeurig aan in welke psychische omstandigheden hij verkeert. Deze toelichting moet de lezer meer inzicht verschaffen in de wijze waarop Rousseau zijn autobiografie schrijft en in de wijze waarop hij de historische feiten behandelt. Zo hebben wij hiervoor geconstateerd, dat het confessiekarakter in het Eerste Boek aan het begin van het Twaalfde Boek volledig ingeruild is voor een apologetische instelling. De thematisering van het vertellen komt niet voort uit psychologische of literair-technische onzekerheid, maar maakt deel uit van Rousseaus vertelstrategie: omdat hij wil overtuigen en zo goed mogelijk begrepen wil worden, is het nodig dergelijke pragmatische, discursieve fragmenten in te lassen.

De chronologische opbouw blijft gehandhaafd in *Les Confessions*, al schuift Rousseau niet zelden met de jaartallen.³² Zijn leven begint in feite in het zesde levensjaar, omdat hij zich vanaf die tijd volledig bewust is van zichzelf (Rousseau 1975: 7). Rousseau gebruikt een bestaand religieus model om zijn eigen bekentenissen te structureren: "un schéma moralisateur qui fait se succéder (avec des variations d'ordre) la faute, la prédictions du rémords, le rémords lui-même, l'expiation".³³ Goethe kiest op zijn beurt het overgeleverde model van de "Bildung", dat echter, zoals wij zullen zien, niet geheel voldoet.

Omdat er nauwelijks sprake is van een intern conflict tussen het heden-"ik" en het verleden-"ik" (maar een des te groter conflict tussen "ik" en wereld), hetgeen zich manifesteert in een statische, niet ontwikkelingsgerichte portrettering van het "ik", treedt er vrijwel geen divergentie op tussen beide instanties. Voor Rousseau is steeds dezelfde "ik" aan het woord: "Rousseau forsakes the disparity between narrator

voortdurend ongestructureerd door zijn hoofd dwalen: "je ne vois rien nettement, je ne saurais écrire un seul mot, il faut que j'attende" (126). Het "histoire" (Benveniste) wordt stilgezet en wordt vervangen door zuivere "discours". Rousseau vervolgt: "De là vient l'extrême difficulté que je trouve à écrire. Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée" (*ibid.*).

32 Cf. Coe (1984: 29), die wijst op de antedatering van vijf jaar van een pak slaag, dat Rousseau krijgt van Mlle de Lamercier, terug uit de pre-adolescentie naar zijn jeugd jaren. Hierdoor is hij in staat deze bestraffing een veel grotere betekenis voor de rest van zijn leven te geven.

33 Voisine 1975: lxxvi. Bell (1977: 123-5) laat zien, waar Rousseau afwijkt van het model van de spirituele autobiografie, dat gebaseerd is op Augustinus' autobiografie, die dezelfde naam draagt. Bell concludeert: "Self-indulgence and self-exposure have replaced self-denial and rebirth as the organizing principles of autobiographical narrative".

and hero, fusing past and present sensations" (Bell 1977: 124). Dit verklaart gedeeltelijk het geringe aandeel van de ironie in *Les Confessions*. Daarentegen is de kloof tussen verteller en protagonist in *Dichtung und Wahrheit* nadrukkelijk aanwezig en geeft daar aanleiding tot een zeer frequent gebruik van ironie.

Wanneer tenslotte beseft wordt welk belang Rousseau aan de taal hecht, dan moet het duidelijk zijn dat *Les Confessions* een niet eenvoudig te classificeren tekst is. Niet alleen schrijft Rousseau over zichzelf in taal, zijn taalgebruik moet, zo signaleert Starobinski, hem eveneens weerspiegelen. In dit dubbelportret is er sprake van "vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage: la 'nouvelle alliance' dans laquelle l'homme se fait verbe" (1971: 239).

Afsluitend kan geconcludeerd worden, dat *Les Confessions* niet in alle opzichten als een traditionele autobiografie beschouwd kan worden. Het laatste citaat van Starobinski bijvoorbeeld dicht aan *Les Confessions* waarlijk Modernistische trekken toe, terwijl op semantisch niveau het nog niet traditioneel genoemd mag worden.³⁴ Op pragmatisch niveau tenslotte zijn er alleen argumenten aan te voeren om *Les Confessions* wel als de eerste traditionele autobiografie te betitelen. *Dichtung und Wahrheit*, zo is in het voorafgaande gebleken, komt meer tegemoet aan het concept van de traditionele autobiografie, zoals dat bestaat in de studies over het genre. Het is dan ook om deze reden, dat *Dichtung und Wahrheit* gebruikt zal worden ter ondersteuning van de ontwikkeling van een model, waarmee het genre van de autobiografie beschreven zal worden. In eerste termijn zal dit de beschrijving van de traditionele autobiografie zijn, maar in tweede termijn zal het model gebruikt worden om de evolutie van het genre van de autobiografie in andere perioden, met name die van het Modernisme, te beschrijven.

34 Wanneer Robert Bell echter (m.i. slechts tot op zekere hoogte correct) concludeert: "For the narrator's [sc. Rousseau; O.S.] consciousness, that concatenation of impressions, memories, and sensations, is the true subject of *Les Confessions*" (*op. cit.*, p.124), dan bezit ook het semantische aspect van *Les Confessions* kenmerken, die sterke overeenkomsten vertonen met wat wij later in het Modernisme terug zullen zien.

1.2. "DICHTUNG UND WAHRHEIT" ALS PARADIGMA VAN DE TRADITIONELE AUTOBIOGRAFIE

1.2.1. De pragmatische component

Uit het snel groeiend aantal studies over de autobiografie blijkt, dat het moeilijk, onmogelijk of zelfs ongewenst is een definitie van dit genre te geven. Zich bevindend op het grensgebied van fictie en non-fictie onttrekt het genre zich aan de zo sterk nagestreefde wens tot classificatie. De pragmatiek lijkt echter criteria aan te reiken, waarmee het mogelijk wordt het genre nader te definiëren.

De semiotiek incorporeert als één van haar specialismen de pragmatiek, *i.e.* het onderzoek naar het gebruik van tekens en van tekensystemen.³⁵ Hierbinnen beperkt de speech act-theorie zich tot bestudering van het gebruik van het linguïstische systeem van een taalgemeenschap. Het uitgangspunt van de pragmatiek houdt onder meer in, dat een taaluiting, wil zij adequaat geïnterpreteerd worden, analyses behoeft met betrekking tot sprekersintenties, gemeenschappelijke kennis bij spreker en hoorder over achtergronden, context, gebruikte code en over de actuele communicatiesituatie. In de woorden van Umberto Eco en Yehosha Bar-Hillel luidt de taak van de pragmatiek aldus:

Thus pragmatics concerns itself not only with the interpretation of indexical expressions but with the "essential dependence of communication in natural languages on speaker and hearer, on linguistic context and extralinguistic context ... on the availability of background knowledge, on readiness to obtain this background knowledge and on the good will of the participants in a communication act".³⁶

Pragmatiek is in wezen een vorm van betekenisonderzoek, maar dit betekent niet dat de betekenis van een uiting geïdentificeerd mag worden met het gebruik ervan. Het is eerder zo, dat onderzoek van het

³⁵ Voor een kort overzicht van de plaats van de pragmatiek binnen de semiotiek naast de semantiek en de syntaxis zie *e.g.* Teun van Dijk, "The Pragmatics of Literary Communication" (1981), pp.243-5.

³⁶ Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts* (1981), p.40n.

gebruik van taal data oplevert, die in tweede instantie het materiaal vormen voor verder onderzoek (bijvoorbeeld naar de er aan ten grondslag liggende constanten). Voor een genre als de autobiografie zou de bijdrage van de pragmatiek hierin kunnen bestaan, dat zij aangeeft onder welke voorwaarden een tekst functioneert als autobiografie. Op deze wijze kan gedeeltelijk voorzien worden in de lacune die syntaxis en semantiek in de definiëring van het genre laten bestaan.

Enige inleidende woorden over de pragmatiek zullen noodzakelijk zijn. Aangezien het niet de bedoeling is om op deze plaats in te gaan op discussiepunten binnen de pragmatiek en de speech act-theorie in het bijzonder zij voor een bredere oriëntatie verwezen naar Stephen L. Levinsons *Pragmatics* (1985).

Hieronder zal eerst ingegaan worden op het belang van de speech act-theorie voor de bestudering van literaire teksten. Na de toepassing van deze theorie op het genre van de autobiografie in het algemeen, volgt de beschrijving van de pragmatische component van de traditionele autobiografie. Voor deze beschrijving zal, evenals voor die van de semantische en de syntactische component, J.W. Goethes *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* worden gebruikt, een keuze die in de voorafgaande paragraaf is beargumenteerd.

1.2.1.1. Speech acts en literatuur

Een speech act is een taaluiting, waarbij de spreker tegelijk met het uitspreken van zijn zin een handeling verricht. Deze taalhandeling voltrekt zich steeds in een communicatiesituatie: een speech act is niet een monoloog, maar is intentioneel, dat wil zeggen gericht op het bereiken van een zeker effect bij de hoorder. Het is aan de hoorder om door middel van interpretatie het handelingskarakter van de speech act te onderkennen.

Een speech act is, in de terminologie van J.L. Austin, een "illocutionary act". Zij wordt gekenmerkt door de functie van de zinsuiting die meer is dan het uiten van een zin in een (natuurlijke) taal (hetgeen Austin een "locutionary act" noemt). Volledigheidshalve dient ook de "perlocutionary act" genoemd te worden: deze betreft een handeling die gericht is op het bewerkstelligen van door de spreker gewenste veranderingen bij de hoorder.

In dit betoog staat de illocutionaire act centraal. Waar de locutionaire act onderwerp is van syntactisch en semantisch onderzoek, concentreert de pragmatiek zich op de illocutionaire act. Voor deze laatste geldt niet, in tegenstelling tot wat voor de locutionaire act geldt, dat zij waar of onwaar is, maar of zij "appropriate" of "happy" is. Daartoe dient de illocutionaire act of speech act te voldoen aan een aantal "felicity conditions", die per speech act verschillen. Deze condities beschrijven de relatie tussen de speech act en haar context en om de speech act te laten slagen dienen deze "appropriateness conditions" gerealiseerd te zijn. Pas dan kan een taaluiting gelden als speech act. Umberto Eco geeft dit geheel van "felicity conditions" de benaming van "Model Reader". Elke tekst schept zijn eigen "Model Reader" in de strategie die aangewend wordt om de lezer tot coöperatie te brengen en om daarmee de kans op het welslagen van de illocutie te vergroten: "In other words, the Model Reader is a textually established set of felicity conditions (Austin [1976]) to be met in order to have a macro-speech act (such as a text is) fully actualized" (Eco 1981: 11).

"To perform illocutionary acts is to engage in a rule-governed form of behaviour":³⁷ taal is in de terminologie van John Searle een institutioneel feit, dat onderzocht moet worden op zijn constituerende regels. Binnen de taal zijn de speech acts de basiseenheden van communicatie. Eerst dienen de noodzakelijke voorwaarden opgesteld te worden om een "successful and non-defective performance"³⁸ van een speech act tot stand te laten komen; te zamen vormen zij de voldoende voorwaarde hiervoor. Vervolgens worden er uit deze condities een set van betekenisgenererende regels geëxtraheerd, welke het gebruik van linguïstische speech act-markerende procédés sturen. Hoewel deze regels constituerend zijn, mogen zij doorbroken worden zonder dat de validiteit van de speech act daardoor getroffen wordt (Searle 1969: 41).

De hier zeer globaal geschetste theorie van de speech acts is door J.L. Austin en door J.R. Searle in de jaren '60 ontwikkeld. Austin merkt nadrukkelijk op dat de door hem geformuleerde reeks van zes "felicity conditions" voor literatuur en taalspelletjes niet opgaat, omdat die "parasitic",³⁹ niet-serieuze wijzen van taalgebruik zijn; literatuur is

³⁷ John R. Searle, "What is a speech act?" (1971), p.40.

³⁸ John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (1969), p.54.

³⁹ J.L. Austin, *How to Do Things With Words* (1976), pp.22 en 104.

zelfs in staat condities buiten werking te stellen.

In de jaren '70 verschijnen verschillende studies die de "appropriateness conditions" van literatuur of van fictie trachten te beschrijven om aldus literatuur respectievelijk fictie als speech act te kunnen karakteriseren. Omdat literatuur niet alleen op syntactische of semantische gronden gedefinieerd kan worden, zoekt men een oplossing in de beschrijving van de literaire communicatiesituatie. In het kort zal hieronder een beeld worden geschetst van enkele visies op de pragmatiek van de literaire tekst, waarna in de volgende paragraaf het belang voor de beschrijving van het genre van de autobiografie zal worden belicht.

De literaire pragmatiek, die zich, zeker wat de genrebeschrijving betreft, nog in een beginstadium bevindt, stelt zich tot doel het ontwerpen van "appropriateness conditions" in termen van contextkenmerken die het mogelijk maken dat een taaluiting geldt als een literaire speech act. Searle wijst het bestaan van fictie als een bijzondere speech act af:⁴⁰ dit zou namelijk impliceren dat zinnen in een letterlijke, serieuze speech act een andere betekenis bezitten dan in een fictionele speech act, waardoor de lezer van fictie voor iedere zin nieuwe betekenissen zou moeten leren. Hij stelt voor fictionele speech acts te beschouwen als gepretendeerde serieuze speech acts.⁴¹ Juist de

40 John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse" (1975). Overigens is het niet de bedoeling van Searle om literatuur, maar om fictie te definiëren.

41 Searles notie van de pretentie is een punt van discussie geworden. Zo meent Gregory Currie, dat fictie geen gepretendeerde, maar een zuivere speech act is; hij vervolgt: "In the case of fiction the intended attitude is one of make-believe" (in: "What is Fiction?" (1985), p.387). Inderdaad neemt de vervanging van het paar "serious - pretended" door het paar "believe - make believe" een aantal problemen weg, maar roept zij weer nieuwe op. Zelf wijst Currie op vragen, die het autobiografisch schrijven binnen zijn model oplevert (zonder tot antwoorden te komen). Het is mede hierom, dat Searles idee van de pretentie, zij het met het nodige voorbehoud, hier gehandhaafd blijft. Ook Patricia de Martelaere wijst in haar "The Fictional Fallacy" (1988) deze idee van een gepretendeerde speech act af. Het is inderdaad beter de speech act van het schrijven van fictie niet een gepretendeerde maar een serieuze speech act te noemen. Fictie doet, net als elke andere taaldaad, beroep op een aantal conventies. Worden deze niet in voldoende mate gerealiseerd (door auteur of lezer), dan mislukt de taaldaad. Het begrip van het "pact" of het "contract" tussen zender en ontvanger leent zich goed voor de omschrijving van deze communicatieve coöperatie (zie noot 42 hieronder). Martin Steinmann en Robert L. Brown zullen het pretentiekarakter enigszins herformuleren (zie onder).

intentionaliteit, die aan deze pretentie ten grondslag ligt, maakt haar tot illocutie. Searle meent, dat de illocutie van fictie mogelijk gemaakt wordt door een set van regels, die de constituerende regels van de serieuze illocutie doorbreekt (deze laatste regels zijn op algemeen niveau de "propositional-content rule", de "preparatory rule", de "sincerity rule" en de "essential rule" (Searle 1969: 66-7)). De auteur van fictie is dankzij de pretentie in staat "to use words with their literal meanings without undertaking the commitments that are normally required by those meanings" (Searle 1975: 326).

Een enigszins afwijkende redenering volgen Robert L. Brown en Martin Steinmann:⁴² volgens hen bepaalt alleen de "pretense-of-reporting rule", ook "*genre-rule*" (*op. cit.*, p.152) genoemd, of een discours fictioneel is of niet. In het eerste geval ontbreekt de band tussen de woorden en de realiteit. De fictionele wereld ontstaat door "inferences" (*ibid.*, p.153) van lezers/hoorders: uit de tekst en de context maken zij op dat zij met een fictioneel discours te maken hebben en dus uitsluitend met verwijzingen naar de interieure wereld van de tekst. De notie van de pretentie krijgt hier een nieuwe betekenis: niet de taalhandeling zelf als wel de referentialiteit wordt gekenmerkt door een gepretendeerd karakter. Zodra een tekst voldoet aan de voorwaarden die gelden voor de speech act van de fictie, wordt hij van zijn spatio-temporele context beroofd. Dit impliceert dat zijn communicatieve situatie van een andere aard is geworden.⁴³ Het blijft echter onduidelijk hoe de relatie fictioneel - niet-fictioneel universum beschreven moet worden: aangezien wij de ontologie van fictie alleen kunnen interpreteren op basis van onze kennis van de niet-fictionele ontologie, moet er een set van conventies bestaan die deze relatie regelt. Thomas G. Pavel komt, even onbevredigend, niet verder dan een naam: "*ontic relations*".⁴⁴ Eco (1981: 217 *sqq.*) gaat uitgebreid in op de relatie tussen mogelijke werelden enerzijds en de ons omringende

⁴² Robert L. Brown, Jr., and Martin Steinmann, "Native Readers of Fiction: A Speech-Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature" (1978).

⁴³ Aan de hand van *The Pragmatics of Literature* van M. Pagnini zullen wij hieronder daar dieper op ingaan. De speech act van de fictie heeft slechts de pretentie waar te zijn binnen zijn eigen universum. Paul Ricoeur heeft in zijn *Temps et Récit II* (1984, p.12) geschreven, dat de illocutie van de fictie en die van de historiografie beide niet anders dan de pretentie hebben waar te zijn. In paragraaf 1.2.3.1. zullen wij hier op terugkomen.

⁴⁴ Thomas G. Pavel, "Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds" (1981), p.175.

referentiële wereld anderzijds. Door beide als theoretische, cultureel bepaalde constructies te beschouwen is hij in staat de relatie tussen beide te zien als niet zozeer ontologisch als wel ideologisch bepaald.

Om aan te tonen hoe een schrijver van fictionele teksten (verticale, semantische) conventies van de serieuze speech act vernietigt met behulp van de (horizontale, *i.e.* niet meer referentiële) conventies van de fictionele speech act, splitst Searle de taaluiting in "utterance" en "illocution": "The author pretends to perform illocutionary acts by way of actually uttering (writing) sentences. In the terminology of *Speech Acts*, the *illocutionary act* is pretended, but the *utterance act* is real. In Austin's terminology, the author pretends to perform *illocutionary acts* by way of actually performing *phonetic* and *phatic* acts" (Searle 1975: 327). Op locutionair niveau is fictie niet te onderscheiden van non-fictie, op het illocutionaire niveau is dit wel mogelijk.⁴⁵

De constituerende regels voor het slagen van een illocutie betreffen niet alleen de zenderpool in het proces van de literaire communicatie, maar zijn ook van belang voor de recipiënt. Het tot stand komen van de fictionele illocutie vereist van de lezer dat hij ingaat op de uitnodiging van de auteur om de pretentie te delen ("shared pretense", Searle 1975: 330), en om de fictionele wereld te betreden: "The author will establish with the reader a set of understandings about how far the horizontal conventions of fiction break the vertical connections of serious speech" (*ibid.*, p.331). De auteur roept horizontale conventies op (door bijvoorbeeld een genre te kiezen), of hij creëert conventies (in het geval van een experiment). Referenties naar de buitentekstuele werkelijkheid zijn geen serieuze, maar gepretendeerde verwijzingen, welke de lezer ook als zodanig moet interpreteren.

Ook S.R. Levin wijst op een soort van overeenkomst tussen auteur en lezer. De uitnodiging daartoe is volgens hem gesitueerd in de aan elk gedicht voorafgaande formule "*I imagine myself in and invite you to conceive a world in which ...*".⁴⁶ Uit de oppervlaktestructuur van verreweg de meeste gedichten is deze performatieve formule gedeleerd

⁴⁵ Op deze plaats dient het onderscheid tussen "illocutionary act" en "illocutionary force" duidelijk gemaakt te worden: onder de eerste wordt de concrete taaldaad verstaan, onder de tweede de communicatieve intentie. Dat beide niet samen hoeven te vallen kan een eenvoudig voorbeeld illustreren: een verzoek om het raam te sluiten kan de vorm krijgen van een bevel, een waarschuwing, een suggestie *etc.*

⁴⁶ Samuel R. Levin, "Concerning what kind of speech act a poem is" (1976), p.150.

door transformaties, maar in de dieptestructuur is zij steeds aanwezig. Het performatieve werkwoord "imagine" maakt de vraag naar de waarheid overbodig en het performatieve werkwoord "invite" nodigt de lezer uit de wereld van het gedicht binnen te treden. Volgens Levin zijn de referenties in het gedicht naar de buitentekstuele realiteit niet meer dan toevallig en functioneren zij slechts binnen de tekst.⁴⁷

In zijn *The Pragmatics of Literature* (1987) stelt Marcello Pagnini een aantal behartigenswaardige zaken aan de orde met betrekking tot onder andere de referentialiteit van literatuur. Daarbij is het van ondergeschikt belang, dat hij voorbijgaat aan de theorie van de speech acts. Hij stelt, dat de referentialiteit van literatuur een reproductie inhoudt van de niet-literaire referentialiteit (cf. R. Ohmanns visie hieronder, die in dit geval over imitatie spreekt). In de hypothetische aard van deze "suspended referentiality" (*op. cit.*, p.102; Pagnini citeert Ricoeur) kunnen wij een echo horen van wat Searle de "suspension" van de verticale, referentiële regels noemde. Literaire communicatie, aldus Pagnini, kenmerkt zich ten gevolge van deze autonome referentialiteit door decontextualisatie: de verwijzingen naar een actuele communicatiesituatie tussen auteur en lezer zijn vervangen door een literaire, aan tijd en ruimte ontsnapte communicatiesituatie tussen de verteller en zijn "internal addressee" (*ibid.*, p.51). Van doorslaggevende betekenis evenwel voor het welslagen van de literaire communicatie acht hij de realisatie van de voorwaarde, dat de auteur en de lezer overeen zijn gekomen, dat de tekst niet naar de buitentekstuele werkelijkheid verwijst. De lezer mag aan de literaire tekst niet de eis van verifieerbaarheid stellen. Zo komt Pagnini tot de conclusie dat er een noodzaak bestaat van een door de auteur en lezer gemaakte afspraak omtrent de functie van de tekst: "Therefore, the 'convention' of 'literariness' consists in the particular attitude shared by both producer and receiver of the text or by the receiver of a text not intentionally conventionalized but which nevertheless can be treated as such" (*ibid.*, p.109). Deze notie van een contract speelt een belangrijke rol binnen de pragmatiek van de genres. Wat de autobiografie betreft zal in de

⁴⁷ Paul Ricoeur gebruikt eveneens de formulering van de uitnodiging: het gedicht nodigt de lezer uit (1983: 122) binnen te treden in zijn eigen referentialiteit, "la référence métaphorique" (*ibid.*, p.120). Dezelfde mening (zij het in dit geval over fictie) is Eco toegedaan: "through a special introductory formula (implicit or explicit) the reader is invited not to wonder whether the reported facts are true (...)" (1981: 12).

volgende paragrafen blijken dat, ondanks een belangrijke mate van "literarisering" van dit genre, de pragmatische analyse juist de noodzaak van een *recontextualisering* van de tekst aan zal tonen. In zoverre kunnen wij opnieuw een onderscheid met andere literaire genres constateren.

Wanneer de lezer niet ingaat of niet in staat is in te gaan op de uitnodiging van de auteur kan het illocutionair effect niet bereikt worden. Het uitnodigen van de lezer en het doen van een appel op zijn deelnamebereidheid (feitelijk een appel op zijn kennis van regels en conventies) vinden wij eveneens terug in het werk van R. Ohmann.⁴⁸ Hij is van mening dat literatuur wel degelijk een bijzondere speech act is: literatuur imiteert bewust "serieuze" speech acts en ontdoet deze van hun "gebruikelijke" illocutionaire waarde (Ohmann 1971: 14). Tevens imiteert literatuur de context voor deze "quasi-speech-acts" (Ohmann 1973: 98-9). Het is om deze reden dat de enige serieuze speech act van literatuur de mimesis is. Het literaire werk vraagt de lezer te participeren in de constructie van een imaginaire wereld en daartoe dient hij een adequate context voor de "quasi-speech-acts" te scheppen.

Teun van Dijk tracht een set van regels op te stellen die de "appropriateness conditions" van de literaire speech act constitueren. Daartoe is het eerst noodzakelijk een scheiding aan te brengen tussen de literaire tekst als speech act ("macro-speech-act") en de zinnen waaruit de literaire tekst bestaat ("micro-speech-act").⁴⁹ De laatste bezitten een andere status en worden niet tot het onderzoeksgebied van de pragmatiek in de engere zin gerekend. Wel kunnen zij een bijdrage leveren in het tot stand komen van de illocutionaire functie van een tekst. Deze functie hoeft niet onmiddellijk duidelijk te zijn: de tekst zelf kan aanleiding geven tot ambiguïteiten waardoor het noodzakelijk is te spreken van indirecte speech acts.⁵⁰

Aangezien een speech act zich kenmerkt door zijn intentionaliteit en referentialiteit, dient de vraag gesteld te worden in hoeverre deze karakteristieken een transformatie ondergaan in het literaire discours.

48 Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature" (1971) en *id.*, "Literature as Act" (1973). *N.b.*: waar Searle fictie en Levin poëzie als speech act onderzochten, is voor Ohmann literatuur het object van onderzoek.

49 Teun van Dijk, "Pragmatics and Poetics" (1976), p.36.

50 Indirecte speech acts vormen het meest omstreden en het meest kwetsbare onderdeel in de theorie van de speech acts. Zie hierover Levinson 1985: 262-76.

Literaire communicatie heeft, in tegenstelling tot serieuze communicatie, niet de intentie het handelen van de lezer in de door de auteur gewenste richting te sturen. De intentie van een zender in een literaire context lijkt gericht te zijn op het wijzigen van het systeem van waarden en normen ("evaluation system", Van Dijk 1976: 42 *sqq.*) van de lezer.⁵¹

Het functioneren van een tekst als literaire tekst wordt bepaald door variabele sociale en historische regels en conventies. Zij bepalen de context waarbinnen de literaire communicatie kan plaatsvinden. De pragmatiek beschrijft van deze conventies die, welke extra-literair, extra-linguïstisch, niet-cultuurgebonden en niet-evaluatief zijn. Deze concentratie op het communicatieve aspect van de literatuur staat tegenover het onderzoek naar de institutionele, sociaal-culturele eigenschappen van de literatuur zelf, waarbij het gaat om literaire, cultuur- en tijdgebonden regelsystemen, conventies of codes, die noodzakelijk zijn om de literaire communicatie te laten slagen en tegelijkertijd evaluatief zijn. Dit neemt niet weg, dat deze regels van belang kunnen zijn als indicaties voor de pragmatische functie van een tekst. De pragmatiek zelf zal nooit waardeoordelen kunnen vellen.

51 Onder "intentie" wordt hier niet de "auteursintentie" verstaan zoals W.K. Wimsatt en M.C. Beardsley die als volgt definiëren (en vervolgens afwijzen) in hun "The intentional fallacy" (1946), p.469: "Intention is design or plan in the author's mind". "Intentie" zoals die in mijn betoog wordt gebruikt als pragmatisch begrip, is leesbaar in de tekst en is voor een deel het gevolg van de tekst (en niet zijn oorzaak) en voor een ander deel reconstrueerbaar uit contextuele, buitentekstuele gegevens. Deze gegevens betreffen niet zozeer de biografie van de auteur als wel de aard van de tekst: aan welke "illocutionary force" (*i.e.* aan welke communicatieve intentie) komt deze tekst tegemoet; anders geformuleerd: met welke speech act (=genre) tracht de auteur het beoogde perlocutionaire effect te bereiken. Op de relatie intentie - betekenis wordt op deze plaats verder niet ingegaan. Volstaan wordt met een distantiëring van de in *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism* (1985, uitgegeven door W.J.Th. Mitchell) gepresenteerde en bediscussieerde stelling van S. Knapp en W.B. Michaels, dat het onderscheid tussen betekenis en intentie, en tussen taal en speech acts niet bestaat.

1.2.1.2. De autobiografie als speech act

In het voorafgaande is de aandacht, onevenredig weliswaar, verdeeld geweest over twee uitersten: de pragmatische status van fictionele en van niet-fictionele teksten. Afgezien van de vraag of een dergelijk onderscheid valide is, geldt echter ten aanzien van de autobiografie: "autobiography is neither fictive nor non-fictive, not even a mixture of the two".⁵² Dit impliceert onder andere dat de genredescriptie van de autobiografie niet mag geschieden in termen van fictionaliteit: zo kan niet gesteld worden dat de autobiografische tekst eenvoudig een mengeling zou zijn van de (Searleaanse) horizontale en verticale regels. In het navolgende zal getracht worden de bijzondere pragmatische status van de autobiografische illocutie te formuleren. Naar ondersteunende factoren van syntaxis en semantiek kan worden gerefereerd in hun functie van genre-indicatoren.

Elisabeth W. Bruss is de eerste geweest, die getracht heeft de autobiografie te beschrijven vanuit een pragmatisch perspectief.⁵³ Bruss vraagt zich af hoe ondanks alle (historische) variabiliteit een tekst toch als autobiografie kan blijven functioneren. Zij komt tot de conclusie dat alleen buitentekstuele conventies de produktie en receptie van een tekst als autobiografie kunnen bepalen en dat bijvoorbeeld syntactische elementen (zij negeert het semantische gedeelte) niet meer kunnen zijn dan een ondersteuning (eventueel in de vorm van een doorbreking) van deze conventies. Zij stelt vervolgens drie regels op waaraan een tekst moet voldoen om als autobiografie te kunnen functioneren:

1re Règle:

Un autobiographe assume un rôle qui est double. Il est à l'origine du sujet du texte et à l'origine de la structure que son texte présente. a) L'auteur assume la responsabilité personnelle de la création et de l'organisation de son texte; b) L'individu qui se révèle dans l'organisation du texte est supposé être identique à un individu auquel il est fait référence à travers le sujet du texte; c) On admet que l'existence de cet individu, indépendamment du texte même est ouvert à une procédure appropriée de vérification publique.

52 Louis A. Renza, "The Veto of Imagination. A Theory of Autobiography" (1977), p.22.

53 Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire" (1974) en *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre* (1976).

2e Règle:

L'information et les événements rapportés à propos de l'autobiographie sont tenus pour être, avoir été ou devoir être vrais. a) Compte tenu des conventions existantes, on exige que soit tenu pour vrai ce que l'autobiographie communique (aussi difficile à maintenir cette vérité soit-elle), que l'objet de la communication concerne les expériences intimes d'un individu ou des situations ouvertes à l'observation d'un public. b) On attend du public qu'il accepte ces communications comme véridiques et il est libre de les "vérifier" ou d'essayer de les prouver mensongères.

3e Règle:

Que l'objet de la communication puisse ou non être prouvé faux, qu'il soit ou non ouvert à une reformulation de quelque autre point de vue que ce soit, on attend de l'autobiographe qu'il croie en ses affirmations. (Bruss 1974: 23; ook in Bruss 1976: 10-11)

Deze regels zijn naar haar mening niet aan verandering onderhevig, in tegenstelling tot marginale, niet-distinctieve features (bijvoorbeeld op syntactisch niveau) die zich wel wijzigen: "En fait, ces règles ne forment le 'centre' illocutoire que parce qu'il est démontré qu'elles ne sont pas soumises au changement" (Bruss 1974: 25). In deze regels, die zij zeer vrij naar de vier algemene regels voor speech acts van Searle heeft geformuleerd, staat de idee van de verifieerbare waarheid centraal; ook door het ontkennen van de intentie de waarheid te vertellen (een vorm van regeldoorbreking, die verwant is aan "flouting" in de theorie van H.P. Grice, zie onder), wordt het bestaan van de regels bevestigd.

Bruss' preoccupatie met waarheid en oprechtheid voert haar visie weg van fictie en literatuur, hoewel zij in de titels van haar beide publicaties de autobiografie juist als "literair" genre presenteert. Lange tijd is het probleem van de waarheid inderdaad de belangrijkste benaderingswijze van de autobiografie geweest. De vele visies op de relatie waarheid *versus* fictie in het autobiografisch discours variëren van "all autobiography is essentially fiction"⁵⁴ via een mengvorm van "Dichtung und Wahrheit" (Pascal 1965) tot de bovengeciteerde visie van L. A. Renza. Wanneer de autobiografie non-fictie is, dan gelden voor haar de "appropriateness rules" van de assertie; wanneer zij fictie is (gedeeltelijke fictionaliteit kan gevoeglijk afgewezen worden omdat een grens niet te trekken is), dan is voor haar van toepassing wat in de vorige paragraaf over fictie is gezegd. Nu bepaalt een auteur of zijn

⁵⁴ Burton Pike, "Time in Autobiography" (1976), p.327.

werk fictie is en bepaalt de lezer of het gelezen werk literatuur is. Wanneer de autobiograaf zijn werk als fictie presenteert moet onderzocht worden of hij de verticale regels van de serieuze speech act doorbreekt en of hij de lezer uitnodigt te delen in de gepretendeerde serieuze speech act (zodat in het door de tekst gecreëerde universum mogelijke ongerijmdheden acceptabel worden): "What counts as coherence will be in part a function of the *contract* between author and reader about the horizontal [*i.e.* niet-verplichtende, O.S.] conventions" (Searle 1975: 331; mijn cursivering). Essentieel onderdeel in de illocutie van de fictie is het expliceren aan de lezer dat de verticale regels worden doorbroken. De auteur roept vervolgens andere conventies op (door bijvoorbeeld een genre te kiezen) of hij doorbreekt deze (in het geval van een experiment).⁵⁵

Voor het doen van een appel op het systeem van regels en conventies dat bij de lezer bekend is, is het begrip "contract" echter te sterk, evenals het begrip "pacte" in de definitie van de autobiografie van Lejeune (zoals deze zelf opmerkt in Lejeune 1983). Lejeune meent, dat het genre van de autobiografie zich niet zozeer typologisch als wel door een "contrat de lecture" (Lejeune 1975a: 44 *sqq.*) laat definiëren. Hij wil onderzoeken hoe een tekst als autobiografie functioneert en daartoe onderneemt hij

une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. (*Ibid.*, p.44)⁵⁶

⁵⁵ Ook David Lodge (in zijn *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (1979), p.9), Umberto Eco (1981: 207) en Jonathan Culler (in zijn *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1983), p.147) spreken i.v.m. genreconventies over een contract tussen auteur en lezer. Het contract is "un signal adressé au lecteur de co-opérer à l'oeuvre, de faire lui-même l'intrigue" (Ricoeur 1984: 42). Het contract tussen auteur en lezer is m.n. in *Temps et Récit III* een centraal gegeven, omdat Ricoeur zich in dit deel concentreert op de relatie tussen tekst en lezer. In deze context moet nog een ander citaat opgenomen worden, vooruitlopend op paragraaf 1.2.3.1.: "Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec le lecteur: je défais l'oeuvre et vous la refaites -de votre mieux" (Ricoeur 1984: 43). Om de coöperatie te laten slagen is een totale regeldoorbreking ongewenst, daar het absoluut nieuwe niet te begrijpen is (*ibid.*).

⁵⁶ Lejeunes definitie van de autobiografie uit *Le Pacte autobiographique*

In deze wat Lejeune voorbereidende analytische werkzaamheden noemt worden eigenschappen van de tekst op locutionair niveau blootgelegd, die de functie bezitten om de lezer uit te nodigen een contract met de auteur aan te gaan betreffende de wijze van lectuur van de tekst. Aldus functioneren syntactische en semantische elementen als genreïndicatoren en dragen zij bij tot de realisatie van de condities waarbinnen de illocutie ("ik autobiografeer") tot stand kan komen.⁵⁷ De beide autobiografieën van Gertrude Stein illustreren, zoals elke uitzondering, hoe deze genreïndicatoren enerzijds lezersverwachtingen ten aanzien van de gebruikte code oproepen, maar deze anderzijds kunnen frustreren. Echter: juist door de doorbreking van de conventies van het genre bevestigt Gertrude Stein het bestaan van een code (ook hier is een vooruitwijzing naar Grices "Cooperative Principle" en de schendingswijze van "flouting" van belang).

Iedere autobiograaf doet de waarheid en de werkelijkheid geweld aan door selectie, combinatie en plaatsing van zijn materiaal in een teleologie. Deze werkwijze staat op gespannen voet met de eis tot referentialiteit en tot verificatie. Nu is de status van verwijzingen naar de buitentekstuele werkelijkheid binnen fictie een groot probleem: zo signaleert Roman Jakobson de ambiguïteit welke een gevolg is van de dominantie van de poëtische functie over de referentiële functie, daar de

luit: "*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*" (1975a: 14). Merk op dat, in tegenstelling tot de regels die Bruss heeft opgesteld, hier het begrip van de waarheid volstrekt ontbreekt. Dit verschil vloeit mede voort uit het feit, dat Lejeunes definitie vooral als descriptief-analytisch middel bedoeld is. Het lezer-georiënteerde idee van de verificatie, dat sterk aanwezig is in Bruss' regels, is evenwel ook geïmpliceerd in Lejeunes definitie. Hierop zal later teruggekomen worden. Lejeune zwakt zijn definitie af in *Moi aussi*: hij accepteert ook autobiografieën in verzen en eist niet meer dat de inhoud een verslag is van een persoonlijke, intieme ontwikkeling, daar voor veel mensen die geschiedenis vaak niet anders is dan het verhaal van hun beroep, carrière of werken (Lejeune 1986: 265).

57 Cf. W.J.M. Bronzwaer, "Over het lezen van narratieve teksten" (1977), p.231. Het illocutionaire effect van de autobiografie moet onderscheiden worden van het perlocutionaire effect. Van het laatste kunnen wij bijvoorbeeld spreken in het geval van Rousseau *Les Confessions*, dat als speech act in wezen een apologie is. Rousseau bereikt met zijn tekst pas het beoogde perlocutionaire effect wanneer hij de lezer ervan heeft weten te overtuigen dat er een complot tegen hem is gesmeed. Onafhankelijk hiervan kan het illocutionaire effect bereikt worden; het onderzoek naar de perlocutionaire act is een taak van de retorica.

referenties niet worden vernietigd, maar door blijven werken, waardoor een botsing van structuren ontstaat.⁵⁸ Searle noemt verwijzingen naar de buitentekstuele realiteit de enige speech acts in fictie die niet gepretendeerd zijn. Even onbevredigend is Levins *ad hoc*-oplossing dat de werkelijkheidsreferenties toevallig zijn en hun oorspronkelijk denotatum niet meer bezitten. Ricoeur schrijft hetzelfde: verwijzingen in fictie naar de empirische werkelijkheid hebben hun denotatie verloren: "les événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés" (Ricoeur 1985: 187). Liever spreekt Ricoeur dan ook van metaforische referentialiteit, welke gekenmerkt wordt door "la suspension de la fonction référentielle directe et descriptive" (Ricoeur 1983: 13). Van Dijk (1976: 52-3) is eveneens van mening dat in fictie de normale referentieconventies zijn opgeheven en dat, ook wanneer de auteur naar zichzelf verwijst, hij feitelijk naar zijn fictionele wereld verwijst (die uiteraard gedeeltelijk samen kan vallen met de reële wereld). Hij stelt voorts dat waarheidsuitspraken in fictie slechts gelden voor de geconstrueerde werelden (*ibid.*). Wanneer de autobiografie als fictionele tekst beschouwd wordt, dan bezit zij geen waarheidspretentie behalve in de door haar gecreëerde wereld. Hieruit mag afgeleid worden dat bijvoorbeeld de nadruk die E.W. Bruss legt op "truth-value", "sincerity" en "verification" onjuist is wanneer de autobiografie opgevat wordt als een fictionele tekst, hetgeen zij verantwoordt noch ontkent.

Op grond van het feit dat het voor een autobiograaf mogelijk is te liegen, kan een autobiografie geen fictie zijn. In fictie is liegen namelijk onmogelijk, omdat in het geval van een leugen de conventies die de referentialiteit regelen (Searles verticale regels), weliswaar geschonden, maar niet doorbroken mogen worden daar de relatie met de werkelijkheid in stand moet blijven. Niettemin ontleent de autobiograaf technieken aan de fictie: hij voert niet-bestaande personages in, construeert dialogen en ontwerpt een (veelal causaal-chronologische) structuur. Daarom is het noodzakelijk de aard van de referentialiteit in de autobiografie nader te bekijken.

Waar in fictie uitspraken "quasi-quoted discourse" (Jakobson 1960: 371), "pseudo-propositions" (Ohmann 1971: 5) of "quasi-assertions" (Van Dijk 1981: 250) zijn, lijken de uitspraken in autobiografieën

⁵⁸ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics" (1960), p.371.

evenmin het predikaat "serieus" te mogen ontvangen. Om de aard van de referenties in de autobiografie duidelijk te maken biedt het werk van Ph. Lejeune enige verhelderende aanknopingspunten.⁵⁹ Taal verwijst niet zozeer naar de realiteit, taal creëert eerder een realiteit, om te beginnen die van de verteller (degene die "ik" schrijft). In het beste geval bereikt een verteller van een (auto-)biografie het ideaal van de gelijkenis tussen het "personage" en het buitentekstueel "model". Autobiograaf en biograaf hebben dit met elkaar gemeen en beiden sluiten zij een contract ("pacte référentiel", cf. Lejeune 1975a: 36) met de lezer, welke inhoudt dat zij de intentie bezitten tot exacte en betrouwbare presentatie van de waarheid (gepersonifieerd in het "model") en dat zij instemmen in het recht van de lezer tot verificatie. Dit "pacte", dat in het geval van de autobiografie vaak samenvalt met het "pacte autobiographique", wordt echter verschillend nageleefd door auteurs én lezers van biografieën respectievelijk autobiografieën: in tegenstelling tot biografen is het autobiografen toegestaan af te wijken van de empirische waarheid en wordt dit ook door de lezers getolereerd. Het "pacte référentiel" komt niet in gevaar (een vooruitwijzing naar de onschendbaarheid van het "Cooperative Principle" (H.P. Grice) in fictie is opnieuw op zijn plaats; de schending van de waarheid kan hier vergeleken worden met "flouting" van de maxime van "Quality"). Voor de autobiograaf is het "model" niet meer dan "le réel auquel l'énoncé prétend ressembler".⁶⁰ Juist deze pretentie voert de autobiografie dicht bij de fictie die, zoals boven vermeld, bestaat uit gepretendeerde, niet-committerende speech acts. Het paradoxale karakter van de autobiografie ligt derhalve in de door de auteur en lezer gekende en erkende code van de gepretendeerde referentialiteit. Zich bevindend tussen biografie en fictie slaagt de autobiografie erin een waarheidseffect tot stand te brengen bij een lezer, die weliswaar het recht van verificatie bezit, maar tevens weet dat het gebruik van dat

59 In de theorie van de speech acts geldt de referentie, evenals de predicatie, niet als een zelfstandige illocutie, maar als een in een illocutionaire speech act ingebedde propositionele speech act (Searle 1969: 24).

60 Lejeune 1975a: 37. In "Le Pacte autobiographique (bis)" (1983, p.423) formuleert Lejeune het aldus: "le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois un discours véridique et une oeuvre d'art". Deze dubbele pretentie doet de autobiografie dus verschillen van de enkelvoudige pretentie, zoals wij die in de fictie aantreffen. De ambigue illocutionaire status van de autobiografie blijkt nogmaals uit dit gegeven.

recht het slagen van de autobiografische illocutie niet in gevaar brengt. Omdat de autobiografie zich tussen twee uitersten (de historiografie en de fictie) bevindt, is een dubbele lectuur mogelijk, namelijk als biografie van haar auteur of als fictie, zo stelt H. Porter Abbott. In beide gevallen is de rol van de auteur, zoals die aanwezig is in zijn tekst, nihil, immers: de tekst is ontdaan van zijn context.⁶¹ Juist door een tekst "autographically" te lezen (en hiermee geeft hij een derde mogelijkheid van het lezen van teksten) wordt de tekst ten eerste zijn mogelijke fictionele status ontnomen en wordt op de tweede plaats de aandacht naar juist de actuele communicatieve act van de auteur gericht:

(...) autographical acts are distinguished by a proposed identity of writer and subject. This proposal cancels the fictional act and ties the narrative to time and this life. In this way, autography is immediately contextualized. (*Ibid.*, p.609)

Afgezien van de vraag of de invoering van de term "autography" zinvol is, heeft Porter Abbott wel een poging gedaan de autobiografie af te zetten tegen haar beide naburige genres. Hij sluit daarbij, zo moeten wij concluderen, onmiddellijk aan bij M. Pagnini, die het belangrijkste pragmatisch kenmerk van fictie juist legde in de *decontextualisering* van de tekst (Pagnini 1987: 108).

Paul Ricoeur vergelijkt in zijn trilogie *Temps et Récit* (1983, 1984, en 1985) eveneens de illocuties van de fictie en van de historiografie (maar niet die van de autobiografie) en onderzoekt met name de wijze waarop zij het aspect van de tijd behandelen (zie ook hieronder in 1.2.3.1.). Ricoeur gaat in op de relatie tot de werkelijkheid van historiografie en van fictie. De werkelijkheid, waarnaar de historiografie (en de biografie en, tot op zekere hoogte, ook de autobiografie) verwijzen, bestaat niet meer. Zij is slechts "mémorable" (Ricoeur 1985: 226) en waarneembaar in resten, "traces", archieven, documenten *etc.* Deze resten vormen de basis voor de historicus van waaruit hij een

⁶¹ H. Porter Abbott, "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories" (1988), p.601. Onder "autographical acts" verstaat hij alle "autobiografische" genres (de confessie, de brief, de memoires, de autobiografie; het dagboek noemt hij niet). De term "autography" zelf reserveert hij voor alle niet-narratieve autobiografische genres (wellicht dat wij hier het dagboek onder moeten brengen; *ibid.*, pp.614-5).

constructie van de context van dergelijke "traces" tracht te maken, hetgeen moet leiden tot een reconstructie van de "passéité" (*ibid.*, p.228). Deze relatie tussen de reconstructie en de voorbije werkelijkheid (*cf.* in dit verband wat hierboven over Lejeunes noties van het "modèle" en van het "pacte référentiel" is opgemerkt) noemt Ricoeur "*représentance*" (*ibid.*, pp.149-50), "*Vertretung*" in de formulering van Karl Heussi en in de woorden van Hayden White (door Ricoeur vertaald): "Le travail de l'historien consiste alors à faire de la structure narrative un 'modèle', une 'icône' du passé, capable de le 'représenter'" (1985: resp. 204 en 220). De relatie met het afwezige verleden kan niet anders dan metaforisch zijn: de "representerende" werkwijze van de historiografie onderkent de gedeeltelijke overeenkomst en de gedeeltelijke afwijking van de historische reconstructie met het verleden. Deze metaforische voorstelling van het verleden wordt dus noodzakelijk gekenmerkt door het karakter van "être-comme": de historiografie reconstrueert "*les faits tels qu'ils se sont réellement passés*" (*ibid.*, p.225). De metaforische relatie is niet zozeer retorisch als wel ontologisch van aard, zodat het voor de historiografie mogelijk is waarheidspretentie en referentialiteit op te eisen: "Ce qui (...) donne à la métaphore une portée référentielle, véhicule elle-même d'une prétention ontologique, c'est la visée d'un être-comme ... (...)" (*ibid.*). De verbeelding dringt de historiografie daar binnen, waar de reconstruerende taak van de historiograaf begint. In zijn bespreking van de narrativiseringen in de historiografie komt Ricoeur tot de conclusie, dat wij in de historiografie mogen spreken van noties als "quasi-intrigue", "quasi-personnage" en "quasi-événement" (*ibid.*, p.350).

Aan de andere kant imiteert de fictie tot op zekere hoogte de historiografie, want de fictie kenmerkt zich door "*le comme si passé*" (*ibid.*, p.275). De verleden tijd in fictie functioneert met name als indicatie voor de lezer ("*à avertir le lecteur: ceci est un récit*" (*ibid.*)) en deze indicatie is een belangrijk pragmatisch signaal voor het bepalen van de illocutionaire status van de tekst. Voorts onderstreept het gebruik van de verleden tijd in fictie het feit, dat het vertelde slechts voor de "voix narrative" verleden tijd is (*ibid.*, p.276). Ricoeur aarzelt dan ook niet de verleden tijd in fictie een "quasi-passé" te noemen (*ibid.*, p.277).

Omdat de autobiografie zich tussen de beide illocuties van de historiografie en de fictie lijkt te bevinden, is het zinvol om verder op

Ricoeurs visie op deze beide vormen van "récit" en met name op hun "encroisement" in te gaan. Volgens Ricoeur ligt het snijpunt van fictie en historiografie in hun gedeelde intentionaliteit:

Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre. Cette concrétisation correspond, dans la théorie narrative, au phénomène du *'voir comme ...'*, par lequel (...) nous avons caractérisé la référence métaphorique. (*Ibid.*, p.265)

De historiografie is quasi-fictief omdat zij het verleden "vis-à-vis", *i.e.* als een "quasi-présence", voorstelt; de fictie is quasi-historisch door "événements irréels" als verleden te presenteren. De "quasi-passé" van de fictie pretendeert geen verslag te doen van wat gebeurd is, maar van wat gebeurd zou kunnen zijn en daarmee exploiteert zij de (oneindig veel) mogelijke verledens.

Omdat het genre van de autobiografie zich bij uitstek leent om opgenomen te worden in de discussie omtrent de wederzijdse uitwisseling van (pragmatische) kenmerken van fictie en historiografie, is het des te opvallender dat Ricoeur dit genre mijdt. De autobiografie zou een goede toetssteen voor zijn theorie zijn: is er sprake in de autobiografie van "quasi-passé" (zoals in de fictie) of wordt getracht vooral het feitelijke, empirische verleden aan de hand van "traces" te reconstrueren? Zijn de figuren die optreden in de autobiografie "quasi-personnages" (zoals in de historiografie) of niet? Bezit de autobiografie de waarheidspretentie van de historiografie ("représentance" van de "passéité") of die van de fictie (schepping van een mogelijk bestaand hebbende werkelijkheid)? Zeker wanneer wij rekening houden met de verschillen in intenties die de autobiografie in de loop der eeuwen vertoond heeft (variërend van *memoires*-getinte apologiën tot poëtiserende bespiegelingen) moeten wij erkennen, dat de autobiografie zich niet kenmerkt door vermenging van de intentionaliteit van de "récit historique" (*alias* de historiografie) en de "récit de fiction". Wellicht mogen wij spreken van een selectieve overneming of toenadering tijdens unieke omstandigheden, die zich bijvoorbeeld voordeden in de periode waarin *Dichtung und Wahrheit* ontstond (*cf.* Müller 1976: 354). Niettemin vertoont de autobiografie een bijzonder grote verwantschap met deze twee belangrijkste vormen van de "mise en intrigue" die Ricoeur onderscheidt. Bovendien geeft de

door hem uitgewerkte idee van de metaforische referentialiteit van de "récit" in zijn algemeenheid (cf. noot 47 hierboven) ons een dieper inzicht in de ambigue referentialiteit van de autobiografie.

Darrel Mansell is de enige, die een onderscheid maakt tussen de relaties tekst - auteur en tekst - referentiële werkelijkheid. In de kwestie van de "waarheid" van de feiten in de autobiografie acht hij de laatste relatie problematisch en ondergeschikt en de eerste beslissend. Het is uitsluitend de verhouding van de auteur tot zijn tekst (de intentie) die de aard van de referentialiteit bepaalt en deze produktie-esthetische benadering sluit aan bij wat tot nu toe hier over de feit- versus fictie-problematiek is opgemerkt; Mansell stelt: "The genre 'autobiography' seems therefore a matter of the author's intention, nothing more".⁶² De receptie-esthetische zijde van de medaille toont een ander beeld: op dit niveau is er geen onderscheid tussen autobiografie en fictie (*ibid.*, p.73): als de autobiografie als fictie wordt gelezen, stelt de criticus tijdelijk "his awareness of reference" (*ibid.*, p.77) buiten werking (cf. Searles idee, dat in fictie de verticale, referentiële regels worden opgeheven).

Een speech act kenmerkt zich onder andere door zijn intentionaliteit, die van een taaluiting een taalhandeling, van een locutie een illocutie en van een tekst een autobiografie maakt. Een taalhandeling is gericht op een ontvanger en wil bij deze iets bereiken. Dat het moeilijk is de intentionaliteit van fictie te beschrijven, blijkt uit het feit, dat Searle, Pratt,⁶³ Ohmann en Levin geen aandacht besteden aan het in fictie

⁶² Darrel Mansell, "Unsettling the Colonel's Hash: 'Fact' in Autobiography" (1981), p.68. Dorrit Cohn onderstreept eveneens het belang van de auteursintentie enerzijds en van de leesattitude anderzijds in de bepaling van de status van de tekst (in: "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases" (1989), pp.15-6). Voorts nuanceert zij het concept van het "pacte" van Lejeune: zij stelt voor om het fictionele pact in het geval van fictionele autobiografieën een "telescoped double pact" te noemen, namelijk "an autobiographical pact impacted within a fictional pact" (p.14). Deze nuancering zal haar niet helpen wanneer zij grensgevallen aan de orde stelt, welke niet ondubbelzinnig fictie of autobiografie genoemd kunnen worden. Zij inventariseert een aantal "borderline cases" en erkent dat het op dit moment niet mogelijk is een onderscheidend criterium te formuleren (pp.19-20; zie ook paragraaf 5.3. hieronder).

⁶³ Marie Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977).

beoogde perlocutionaire effect. Ricoeur formuleert zijn visie op de "force illocutionnaire" (Ricoeur 1985: 260) van fictie aldus: "la stratégie de persuasion, issue de l'auteur impliqué, cherche à *imposer* au lecteur, c'est précisément la *force* de conviction (...) qui soutient la vision du monde du narrateur" (*ibid.*). Van Dijk (1976) doet de volgende suggestie: de auteur van fictie streeft niet zozeer naar een verandering van gedrag van de lezer als wel van diens attitude ten aanzien van de fictionele tekst en van de context. Hij introduceert hiervoor de begrippen "*impressive*" of "*ritual speech act*" (1981: 252) tegenover de serieuze, "practical" speech act. Het is nu de vraag of deze "foregrounding" van de vorm van de boodschap en het streven naar verandering van de evaluatieve attitude van de lezer ook terug te vinden is in de autobiografische intentionaliteit. Het gevaar van "intentional fallacy" is niet aanwezig, omdat de pragmatiek zich slechts interesseert voor *expressis verbis* geformuleerde intenties: "speech act theory limits itself to those intentions specified by a speaker's invocation of felicity conditions established by his linguistic community".⁶⁴

Zoals ook in het geval van de referentialiteit is de autobiografische intentionaliteit geen simpele combinatie van die van fictie en die van non-fictie. Louis A. Renza, die getracht heeft de intentionaliteit van het autobiografisch schrijven vast te leggen, waarschuwt: "Autobiographical intention does not constitute autobiographical intentionality" (Renza 1977: 24n). Renza onderscheidt drie niveaus in het autobiografisch schrijven (verleden - herinnering - tekst) die elk hun eigen subject bezitten, die niet alleen nooit kunnen samenvallen (en waarvoor dus nooit dezelfde pronomina gebruikt zouden kunnen worden), maar die ook intern splitsingen te zien geven. De intentionaliteit van de autobiografische act heeft als object het bewustzijn van het "zelf" en het ermee verbonden dilemma van de verwoording (*i.e.* betekenisstoekenning) van een reeds betekenisbezittend verleden. Vertellend en verteld "ik" zijn beide talig en evoluerend, maar nimmer congruent. Bovendien verschillen zij beide van de buitentekstuele "ik" die herinnert en herinnerd wordt. Significant gegeven voor de bijzondere ontologische status van de autobiografie is dat het probleem van de intentionaliteit direct verbonden is met dat van de referentialiteit: "how can [the autobiographer] keep using the first-person pronoun, his sense of

⁶⁴ James A. Fanto, "Speech Act Theory and Its Application to the Study of Literature" (1980), p.289.

self-reference, without its becoming -since it becomes, in the course of writing, something other than strictly his own self-referential sign- a de facto third person pronoun?" (*ibid.*, p.9).⁶⁵ Een autobiograaf is derhalve gedwongen "to engage somehow (...) the 'impersonating' effect of discourse" (*ibid.*), zodat de autobiograaf niet meer kan dan *pretenderen* over zichzelf te schrijven. Een auteur als Getrude Stein erkent deze "pronominale" contradictie en schrijft *Everybody's Autobiography*, Roland Barthes buit het probleem uit en schrijft geen autobiografie, maar een tekst die hij *Roland Barthes* noemt. De ambiguïteit van de autobiografische act geldt dus ook hier: de twee onderdelen van de autobiografische intentionaliteit (respectievelijk die welke gericht is op het persoonlijke verleden en die welke gericht is op de lezer) zijn incompatibel. Dit blijkt onder meer uit het feit, dat het subjectieve, niet door de lezer verifieerbare karakter van het autobiografische schrijven staat tegenover enerzijds de intersubjectieve, door de lezer verifieerbare wereld (biografie, historiografie) en anderzijds tegenover de imaginaire, door de lezer deelbare wereld (fictie) van het autobiografisch schrijven.

Een aantal zaken is in het bovenstaande vaag gebleven, maar op dit moment is enige verantwoording noodzakelijk. Zo is er nog geen onderscheid gemaakt tussen pragmatiek en semantiek. Nu is dit onderscheid zeer moeilijk te maken (*cf.* Levinson 1983: 12-21). Wanneer bijvoorbeeld wordt uitgegaan van de keuze dat semantiek als onderzoeksobject de zinsbetekenis en de pragmatiek de betekenis van de uiting (zin en context) bestudeert, dan rijzen er vragen als: is de pragmatiek een residu-studie? Wat is context? Wat gebeurt er als de betekenissen van de zin en die van de uiting samenvallen? Wanneer bovendien beseft wordt dat als gebruikelijk standpunt wordt genomen,

⁶⁵ Een metafoor kan deze kwestie wellicht verduidelijken: voor een autobiograaf is het even moeilijk om over zichzelf in de eerste persoon te schrijven als voor de baron van Münchhausen om zichzelf aan zijn haren uit het moeras te trekken. Zie voor de noties van de objectivering *c.q.* de narrativisering van het "zelf" ("idem") tot "zichzelf" ("ipse") bijvoorbeeld Ricoeur 1985: 355 *sqq.* Hij noemt de narratieve identiteit "ipseité" die, i.t.t. de "identité substantielle ou formelle", aan voortdurende verandering onderhevig is. Eén identiteit kan verschillende ipseïteiten voortbrengen. Voor de constructie van een ipseïteit worden bestaande culturele modellen gebruikt. Zie over deze kwestie van narrativisering en het gebruik van modellen hierboven in paragraaf 1.1.1.

dat de semantiek zich alleen met "truth-conditions" van zinnen (cf. Levinson 1983: 14 en 28) bezighoudt en dat waarheidsvragen vaak niet zonder verwijzingen naar de context kunnen worden beantwoord, dan blijkt een heldere distinctie tussen de twee onderzoeksgebieden onmogelijk.⁶⁶

Een tweede punt dat in het voorafgaande niet aan de orde gesteld is, is de instrumentele waarde van de "appropriateness conditions" of "felicity conditions". Het is niet vanzelfsprekend dat de regels die een genre constitueren geïdentificeerd mogen worden met de "appropriateness conditions" van speech acts. Zo verwijt Michael Hancher⁶⁷ Pratt, dat zij in haar studie (Pratt 1977) fictie wil beschrijven met behulp van de constituerende "appropriateness conditions", terwijl hij van mening is dat regels voor fictie en voor genres in het algemeen eerder regulerend dan constituerend zijn. Wanneer echter de visie van Searle nauwkeurig wordt gevolgd, is het wel mogelijk genres te beschrijven in termen van regels die afgeleid zijn van de "appropriateness conditions". Searle gaat namelijk eerst op zoek naar de noodzakelijke en voldoende voorwaarden voor het slagen van een uiting als een speech act. In de volgende fase ontwerpt hij semantische regels die bepalen welke linguïstische indicatoren er nodig zijn om een uiting als een speech act van een bepaalde soort te markeren. Searle schrijft, dat hij naar het abstracte systeem van speech acts, de "*langue*" (Searle 1969: 17), zoekt. Als "macro-speech act" kan, doorredenerend in de lijn van Searle, een genre beschreven worden als een abstract systeem van ahistorische condities, een theoretisch model dat analoog is aan de "*langue*". Een operationele definitie bevat echter een set van genreconstituerende regels, die samen met een aantal regulerende regels de poëtica van het genre vormen. Deze regels zijn pragmatisch,

⁶⁶ In het geval van genreonderzoek zal de "semantiek" van een genre zich concentreren op dominante thematische kenmerken. Het spreekt voor zich dat de vraag naar de waarheid met betrekking tot literaire teksten weinig relevant is. Bruss' regelsysteem, dat opgebouwd rondom het begrip waarheid, is dus in strijd met het literaire karakter dat zij het genre toeschrijft. Reeds Austin (1976: 11), maar ook Levinson (1983: 246) hebben erop gewezen dat het juist een exclusief kenmerk is voor de "illocutionary force" is, dat deze niet bevraagd kan worden op zijn waarheidsgehalte en dat hiervoor alleen de categorieën geldig/ongeldig van toepassing zijn.

⁶⁷ Michael Hancher, "Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse" (1977), pp.1085 *sqq.*

syntactisch en semantisch van aard. Gezamenlijk vormen zij de genrecode, die de produktie en de receptie van teksten bepaalt. Omdat elk concreet werk op gespannen voet staat met de genrecode en omdat de genrecode bovendien beïnvloed kan worden door andere codes (zoals de literaire code, de periodecode en de auteurscode), is de genrecode aan verandering onderhevig. De drie componenten binnen de code zouden kunnen worden gescheiden in een deel dat op bestaande conventies en een deel dat op particuliere intenties terug te voeren is. In de praktijk betekent dit veelal een onderscheid tussen regelbevestiging en regeldoorbreking; dit neemt niet weg dat beide kunnen samenvallen.

Levinson (1983: 24-7) somt een aantal redenen op waarom het onmogelijk lijkt het apparaat van de "appropriateness conditions" effectief te operationaliseren, hetgeen overigens de speech act-theorie niet aantast. Ons lijkt het in het geval van de genredescriptie juist goed mogelijk de lacune die syntaxis en semantiek laten bestaan op te vullen met de mogelijkheden die dit deel van de pragmatiek (aangevuld met onderdelen uit het werk van H.P. Grice, zie onder), biedt. Het is namelijk zeer wel denkbaar genres en subgenres te beschrijven in termen van "appropriateness conditions". De condities schrijven per genre voor aan welke voorwaarden de context (inclusief de tekst) moet voldoen om een werk als representant van een genre te laten gelden. Voor auteur en lezer vormen deze condities (vaak gepresenteerd als regels (Bruss) of maxims (Grice)) de code waarop bij de encoding respectievelijk decoding een beroep wordt gedaan. Condities wijzigen zich echter wanneer experimenten worden geïnstitutionaliseerd. Aangezien deelname aan literaire communicatie uiteindelijk conventie-gestuurd gedrag is, is het van belang het dynamische karakter van de "appropriateness conditions" te verantwoorden.

De ideeën van H.P. Grice⁶⁸ lijken een aanvulling te kunnen vormen voor de tekorten in de speech act-theorie, zij het dat Grice, zoals Austin eerder, geen toepassing voor niet-serieus taalgebruik heeft ontwikkeld.

Grice probeert te verklaren waarom sprekers vaak meer of iets anders bedoelen dan zij zeggen en waarom dit door hoorders wordt begrepen. Hij introduceert voor deze meer-betekenis de term "conversational implicature" die beschouwd kan worden als een

⁶⁸ Van belang in dit betoog zijn Grices William James-lezingen, die tot nu toe slechts gedeeltelijk gepubliceerd zijn: H.P. Grice, "Logic and Conversation" (1975) en "Further Notes on Logic and Conversation" (1978).

speciaal soort indirecte speech act. Uitgaande van het feit, dat spreker en hoorder beiden hun best doen om de conversatie te laten slagen, stelt Grice dat er zoiets is als een "Cooperative Principle" (verder: CP), dat beide of meerdere gesprekspartners in acht nemen. Hij laat zien dat er (minstens) vier "maxims" zijn, waaraan sprekers en hoorders moeten gehoorzamen om het CP tot stand te brengen *c.q.* in stand te houden.⁶⁹ Worden deze maxims door de spreker geschonden maar heeft de hoorder reden om aan te nemen dat het CP niet ongedaan is gemaakt, dan kan de hoorder rationeel (niet intuïtief) afleiden dat de spreker daarmee een speciale bedoeling mee heeft (de zogenaamde "conversational implicature"). Vervolgens geeft Grice vier wijzen waarop de maxims kunnen worden geschonden zonder dat er gevaar dreigt voor het CP (Grice 1975: 49): een maxime kan stilzwijgend worden geschonden ("violating"), een spreker kan zich onttrekken aan de eis van een maxime of van het CP ("opting out"), een spreker kan in problemen komen in dat geval, waarin het navolgen van de ene maxime botst met de eisen van een andere maxime ("a clash"), of een spreker negeert een maxime door hem openlijk niet te vervullen ("flouting"). Met name deze vierde vorm van schending kan aanleiding geven tot de conversationele implicatuur en in dit geval spreekt Grice van "exploiting" van de maxime. Bij elke overtreding is het aan de hoorder om te beredeneren welke intentie eraan ten grondslag gelegen kan hebben; Grice heeft echter de uitwerking van dit laatste niet

69 Samengevat luiden Grices "maxims", soms begeleid door "sub-maxims":
 I: "*Quantity*": "1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange). 2. Do not make your contribution more informative than is required".
 II: "*Quality*": supermaxime: "Try to make your contribution one that is true"; maxims: "1. Do not say what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence".
 III: "*Relation*": "Be relevant".
 IV: "*Manner*": supermaxime: "Be perspicuous"; maxims: "1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity. 3. Be brief (avoid unnecessary prolixity). 4. Be orderly" (Grice 1975: 45-6). Grice erkent dat er niet alleen andere maxims mogelijk zijn, maar ook dat deze maxims nadere specificatie behoeven. Het is van belang op te merken dat Grices maxims regulerend en Searles regels constituerend van aard zijn. Schending van de laatste zou daarom veel fundamenteeler en betekenisvoller zijn dan schending van de maxims. Searle heeft echter aan schendingen nauwelijks aandacht besteed; hij merkt slechts op dat, wanneer aan een noodzakelijke voorwaarde niet is voldaan, de speech act toch, zij het dan "defectively" (Searle 1969: 54) tot stand kan komen.

ondernomen.⁷⁰ De "conversational implicatures", die de tekst van de "Model Reader" (Eco) vraagt, dwingen deze lezer ertoe *fabulae* te ontwerpen, die de schending van het CP verklaren. Eco omschrijft deze taak aldus: "The pragmatic value of implicatures consists only in that they oblige the addressee to outline a story where there apparently was the accidental or malicious flouting of a conversational maxim (...)" (Eco 1981: 29). Daarmee vult Eco voor een deel de lacune op die Grice heeft laten bestaan: Eco beschrijft de coöperatie van de "Model Reader" van literaire teksten. Deze coöperatie kan bestaan uit het ontwerpen van "ghost chapters", die de "Model Reader" moet schrijven om zo schendingen te verklaren en het vervolg van de tekst binnen zijn verwachtingen te kunnen situeren.

M.L. Pratt vraagt zich in haar boek *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* af of het algemene idee van het CP, zoals Grice dat formuleerde voor niet-literaire teksten ("Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged" (Grice 1975: 45)) ook voor literaire teksten geldt (een onderscheid tussen literatuur en fictie maakt zij niet). Vrij eenvoudig kan zij constateren dat elke maxime in fictie doorbroken wordt, terwijl het literaire CP toch in stand gehouden wordt (Pratt 1977: 198). Opmerkelijk evenwel is, dat die doorbreking in fictie alleen kan geschieden door het intentionele, openlijke negeren van de maximes. Het is de taak van de lezer de "implicature" van de schending te doorgronden.⁷¹ Pratt meent in het algemeen te mogen constateren, dat de maximeschendingen in fictie primair het effect sorteren, dat de aandacht van de lezer naar de tekst wordt geleid.

⁷⁰ Richard J. Watts stelt voor een vijfde vorm van schending toe te voegen, namelijk het onbewuste doorbreken van een maxime (zie zijn *The Pragmalinguistic Analysis of Narrative Texts. Narrative Co-operation in Charles Dickens's 'Hard Times'* (1981), p.85). Overigens kan op deze plaats reeds opgemerkt worden, dat ironie een schending is van de maxime van Quality en daarmee een implicatuur oproept. Uit de context moet de hoorder of lezer de "inference" afleiden, dat het tegendeel van het gezegde bedoeld is. Het belang van de ironie binnen de genrecode van de autobiografie zal aan de orde komen in de bespreking van de semantische component.

⁷¹ Fictionele vertellers en personages in de tekst kunnen uiteraard op alle vier de manieren maximes schenden. Ik ga op deze plaats voorbij aan de kritiek op het boek van Pratt en op de theorie van Grice. Levinson 1983: 97-166 geeft een inventariserende discussie over het werk van Grice.

Het CP in fictie kan tot stand worden gebracht wanneer de auteur gehoorzaamt aan de maxims (voor Pratt synoniem aan "appropriateness conditions", *ibid.*, p.202), die voor het door hem gekozen genre gelden. Zodra de lezer weet om welk genre het gaat gebruikt hij dezelfde maxims in zijn decoderingsactiviteit. Schendingen van de maxims, die het CP constitueren, worden door de lezers geaccepteerd, daar volgens Pratt het CP in fictie "hyperprotected" is en door de auteur mag worden uitgebuit (*ibid.*, p.215).

Wanneer wij het CP van de autobiografie bekijken voor zover de nog vrij rudimentaire staat van Grices theorie deze toepassing toestaat, dan blijkt een aantal hierboven aangeroerde probleemgebieden dichter bij elkaar gebracht te kunnen worden.

Het CP functioneert op het primaire, conversationele, niet-literaire niveau van de natuurlijke talen en berust op de wederzijdse kennis ("mutual knowledge") bij zender en ontvanger van de code en de context. In het geval van de autobiografie kunnen wij een grote overeenkomst constateren tussen Grices CP en Lejeunes "pacte autobiographique". Deze laatste mag beschouwd worden als een speciale vorm van het CP naast het conversationele CP en het literaire CP. Het "pacte autobiographique" is een beschermende consensus tussen autobiograaf en lezer over de functie van de tekst. Het valt niet moeilijk om in de traditie van het autobiografisch schrijven schendingen van de (Griceaanse) maxims te vinden. Belangrijker evenwel is het benoemen van de schendingen: niet alleen is er sprake van "flouting" (zoals in het geval van fictie), de autobiograaf kan ook liegen (wat in fictie, zoals wij zagen, onmogelijk is), hetgeen een "violation" van de "Quality"-maxime betekent. Voorts kan de autobiograaf laten merken dat hij weigert tegemoet te komen aan de eisen van een maxime door zaken ambigu te presenteren of te verzwijgen ("opting out"). Hij kan excursen invoegen, fantaseren en zich verliezen in redundanties, die de aandacht van de lezer afleiden en zo andere maxims bedreigen ("a clash").

Deze eerste kennismaking bevestigt nogmaals, dat de autobiografie zich niet alleen van non-fictie, maar ook van fictie onderscheidt. Het zou daarom zinvol kunnen zijn Grices maxims aan het hybride genre van de autobiografie aan te passen, zoals Van Dijk (1976) en Watts (1981) dat voor fictie hebben gedaan (hetgeen Pratt niet nodig achtte).⁷² Uitgangspunt voor Van Dijk is de op Jakobson terug te

voeren stelling dat schending van conventies de aandacht van de ontvanger van de boodschap op de boodschap zelf richt. Nu communiceert de auteur van fictie niet persoonlijk met de lezer, hetgeen voor Van Dijk reden is om aan te nemen dat de taak van de lezer niet zozeer die van coöperatie als wel van constructie is. Hij stelt daarom voor het CP in het geval van fictie te herformuleren als "Construction Principle" (*op. cit.*, p.49) met aangepaste maxims. Voor het geval van de autobiografie zouden wij onder andere onderdelen van Grices CP en van Van Dijks "Construction Principle" moeten gebruiken. Het voert te ver deze suggestie hier verder uit te werken.

1.2.1.3. De pragmatische component van "Dichtung und Wahrheit"

Zoals in de vorige paragraaf is betoogd, komt in *Dichtung und Wahrheit* van Johann Wolfgang von Goethe een aantal ontwikkelingen samen, die deze autobiografie tot paradigma van de traditionele autobiografie maken en die legitimeren dat zij tot referentiepunt genomen wordt voor de beschrijving van de ontwikkeling van de autobiografie. In deze paragraaf zal getracht worden voor zover dat in dit stadium van onderzoek mogelijk is, de pragmatische component van *Dichtung und Wahrheit* te beschrijven. Het zal niet eenvoudig zijn de pragmatische, syntactische en semantische component van elkaar te scheiden; hun sterke verwevenheid kan goed geïllustreerd worden aan de hand van het volgende citaat: "Das Bild des Ich wird zum Bild der Zeit, und der Autobiograph [Goethe; O.S.] strebt (damals ganz neuartig) eine Ganzheit des Bildes seiner Welt an, denn nur so kann er die Ganzheit des individuellen Lebens zeigen".⁷³ Hieronder zal blijken, dat dit nagestreefde evenwicht een zekere mate van

⁷² Watts bewerkte Grices maxims voor fictionele narratieve teksten met een anonieme verteller met het doel om van het conversationele CP een narratieve CP te maken (Watts 1981: 89-95). De illocutionaire "force" van dit subgenre noemt hij "display" waarbij het fictionele karakter het gevolg is van de afwezigheid van "truth-value": de tekst kan niet geverifieerd resp. gefalsificeerd worden (p.94). Omdat Watts' aanpassingen voor het genre van de autobiografie minder geschikt zijn, zal hierop verder niet ingegaan worden.

⁷³ Erich Trunz, "Anmerkungen zu Goethes 'Dichtung und Wahrheit' und den anderen autobiographischen Schriften" (1959a), p.621.

artificialiteit behoeft en dat juist een pragmatische analyse in staat is de rol ervan binnen het autobiografisch schrijven te verantwoorden.

Binnen het materiaal dat object is van pragmatisch onderzoek moeten wij een onderscheid maken tussen tekstimmanente en tekstexterne gegevens. In het eerste geval betreft het vooral metatekstuele uitspraken van een auteur in de tekst zelf en in een eventueel voorwoord c.q. nawoord, in het tweede geval betreft het contextuele aspecten (dus "au niveau global de la publication" (Lejeune 1975a: 44)) en uitspraken elders door een auteur over zijn tekst. Deze tweedeling zal hieronder in de bespreking van *Dichtung und Wahrheit* worden gevolgd.

Goethe onthoudt zich in *Dichtung und Wahrheit*, behoudens een tiental korte fragmenten, van commentaar op zijn autobiografie. Tijdens het schrijven ervan heeft hij zijn doelstellingen goed voor ogen en hij formuleert deze intenties in het voorwoord van *Dichtung und Wahrheit* in de vorm van een gefingeerde brief van een vriend. Goethe laat hem vragen om een biografische toelichting op de verschijning van de twaalfdelige uitgave van zijn verzamelde werk (1806 - 1808), daar de werken te heterogeen lijken om door één persoon geschreven te zijn. Uit zijn brieven in deze periode kan opgemaakt worden, dat Goethe hier zijn vervreemding ten opzichte van zijn vroegere werk en zijn vroegere persoon door de briefschrijver laat verwoorden. Door zijn persoon te reconstrueren in de tijd van ontstaan van zijn werken, wil hij die werken verklaren en met elkaar verbinden:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach aussen abgespiegelt. Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, dass nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreisst, bestimmt und bildet, dergestalt, dass man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach aussen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.⁷⁴

74 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und*

De belangrijkste taak van de autobiografie wordt het opvullen van de lacunes in het schrijversleven (IX, 541), maar het geheugen alleen is niet in staat het project, dat Goethe voor ogen heeft, gestalte te geven: een "halb poetische, halb historische Behandlung" (IX, 10) is noodzakelijk. Hij voelt zich gedwongen tot een tweevoudige vertelhouding: in *Dichtung und Wahrheit* treffen wij enerzijds "episch-vergegenwärtigende" en anderzijds "historisch-referierende oder -analyserende Passagen" aan (Müller 1976: 287). Een verbinding van de beide vertelhoudingen wordt door de pragmatische situatie vereist: Goethe wil niet alleen verslag doen van de historische werkelijkheid, maar wil ook en vooral de verbinding ervan met zijn persoon gestalte geven zonder de autonomie van beide te hoeven verliezen. De twee vertelvormen worden zelfs aan elkaar aangepast, bijvoorbeeld wanneer gelijktijdigheid wordt opgeofferd aan een geconstrueerde, individuele chronologie (voorwoord van het IVe deel), of wanneer in het eerste boek de groei van het waarnemingsvermogen van de jonge Goethe beschreven wordt in steeds wijdere concentrische cirkels, die ieder een eigen betekenis ontvangen en die eindigen met de aardbeving in Lissabon (die op deze wijze tot een "metaphysisches Erdbeben" wordt.⁷⁵ Goethe legt verbindingen die er niet zijn, ontleent technieken aan de fictie en maakt zichzelf in zijn autobiografie tot romanfiguur, zoals hij dat eerder in zijn fictie had gedaan. Zowel daar als in *Dichtung und Wahrheit* functioneren objectivering en distantiëring als middel tot verborgen confessie.

Naarmate *Dichtung und Wahrheit* vordert stijgt het aandeel van de poëtisering en treedt er vermenging van illocutionaire "forces" op. Zo laat Goethe zich (schijnbaar) een enkele keer verleiden tot aan Rousseau verwante confessies: voor de schuld die hij heeft aan de scheiding met Friedrike Brion probeert hij door middel van een "poetische[n] Beichte" een "innerm Absolution würdig zu werden" (IX, 521-2). Op een andere plaats stelt hij, dat hij over zijn zuster Cornelia niet anders dan in de vorm van een Richardsoniaanse roman kan schrijven (IX, 288). Het verslag van de kroning van koning Joseph (vijfde boek) is geen feitelijk verslag, maar een in de

Wahrheit (Hamburger Ausgabe) 1959, Band IX, p.9. Verdere verwijzingen naar deze uitgave staan in de tekst in parentheses in de vorm van een romeins en een arabisch cijfer, die resp. het deelnummer en het paginanummer betreffen.

⁷⁵ Albert Fuchs, "Stichwort: Dichtung und Wahrheit" (1961b), kol. 1827.

liefdesgeschiedenis met Gretchen opgenomen (en eraan ondergeschikt gemaakt) episch fragment dat ironiserend van aard is en tal van historische onjuistheden bevat. In het Vierde Deel heeft Goethe episodes uit zijn dagboeken, brieven en gedichten opgenomen, hetgeen een vermenging van objectiverende en poëtiserende technieken uit beide niveaus (fictie en autobiografie) tot gevolg heeft. Goethe erkent dat hij vrij omgaat met het biografische materiaal en hij vraagt dan ook de lezer om tussen de regels door te lezen (X, 133), hetgeen in de Griceaanse visie een poging is om het "Cooperative Principle" ondanks schendingen toch in stand te houden, en in de terminologie van Lejeune zeker een bevestiging van het in het voorwoord aangegane "pacte" mag heten.

Naast metatekstuele uitspraken in *Dichtung und Wahrheit* heeft Goethe elders zijn visie op het autobiografisch schrijven in het algemeen en op *Dichtung und Wahrheit* in het bijzonder geuit. Zo weet hij in de voorbereidende fase nog niet of zijn autobiografie "ein Roman oder eine Geschichte" zal worden (XIV, 352; brief aan Bettina Brentano, 25-10-1810), maar ook later spreekt hij nog over *Dichtung und Wahrheit* als de "Tausend und eine Nacht meines torigen Lebens" (XIV, 358; brief aan K.F. Zelter, 24-11-1813) en de "Halbpoesie meines biographischen Versuches" (*ibid.*; brief aan Ch. von Stein, 1-12-1813).

Van belang is het onderscheid dat Goethe ook zelf maakt tussen zijn fictie en *Dichtung und Wahrheit*: fictie was voor Goethe een middel om te ontsnappen aan persoonlijke crises, waardoor dat deel van zijn oeuvre de functie van een confessie bezit (cf. Müller 1976: 290). Het is de taak van *Dichtung und Wahrheit* om, zoals duidelijk is geworden uit het hierboven geciteerde voorwoord, deze gefictionaliseerde bekentenissen in een synthese onder te brengen. Deze "Darstellungsintention" impliceert,

dass das Werk von vornherein nicht als Zweckform gemeint ist, dass also nicht ein historischer Rechenschaftsbericht intendiert ist, sondern eine poetische Selbstdarstellung, die für das Leben insgesamt leistet, was in den Einzelwerken punktuell verwirklicht ist: dichterische Darstellung von Erlebtem. Die geforderte Zurückerkennung der Werke in das Leben und dessen erneute poetische Gestaltung im Ganzen macht die Autobiographie der Intention nach zur höchsten Form der dichterischen Objektivierung. (Müller 1976: 278)

Op deze wijze is nauwkeurig de pragmatische status van *Dichtung und Wahrheit* gedefinieerd en is tevens aangegeven, dat de syntactische en de semantische component eraan ondergeschikt zijn. Door middel van genoemde "Objektivation" tracht Goethe zijn leven boven het individuele kader uit te tillen (cf. Rousseau, die in zijn *Les Confessions* het tegendeel nastreeft) en het tot symbool te maken. *Dichtung und Wahrheit* krijgt hierdoor tevens een belangrijke didactische intentie, omdat de jeugd zich kan "bilden" door de lectuur van deze autobiografie (brief aan J.G. Cotta, 21-12-1814). Het unieke leven moet tot *exemplum* worden en enkele "Symbole des Menschenlebens" (gesprek met Eckermann, 30-3-1831) tonen. Deze visie op zijn "ik" is het resultaat van het bewustzijn dat hij historisch is geworden, dat hij zichzelf historisch moet beschouwen en dat hij een representant is van een verdwijnende generatie (brief aan W. von Humboldt, 1-12-1831).

Vanuit deze optiek is het begrijpelijk, dat Goethe de (illocutionaire act van de) confessie afwijst: "Jeder, der eine Konfession schreibt, ist in einem gefährlichen Falle, lamentabel zu werden, weil man nur das Morbose, das Sündige bekennt und niemals seine Tugenden beichten soll" (XIV, 352; dagboek 18-5-1810). *Dichtung und Wahrheit* kent dan ook geen zuivere bekentenissen; een blik in het zieleleven wordt slechts in zoverre gegund als nodig is om de eruit voortvloeiende literaire werken te verklaren, die de rol van biecht-document in een gesublimeerde vorm hebben overgenomen. De autobiografie heeft niet meer de rol van zelfbevrijding of verslag van een bekering, maar van de verklaring en verbinding van reeds bestaande, elkaar opvolgende zelfbevrijdingen. Müller betoogt, dat zelfs de liefdesgeschiedenis met Friedrike geen zuivere confessie, maar een poëtische voorstelling van een confessie is, welke tevens de relatie tussen het feitenverslag en de poëtisering thematiseert (*op. cit.*, pp.298 *sqq.*). Hier kan aan toegevoegd worden, dat de autobiografische speech act op deze plaats nadrukkelijk zijn ambigue referentialiteit aan de dag legt. Het "pacte référentiel" vindt op deze plaats een zeer geprofileerde vorm: enerzijds *pretendeert* Goethe de liefdesgeschiedenis in nauwkeurige tijds-, ruimte- en persoonsindicaties te presenteren, anderzijds verbergt hij de artificialiteit van zijn werkwijze niet (verwijzing naar een identieke situatie in een roman, thematisering van de tegenstelling stad *versus* platteland, tot idylle maken van Friedrike-omgeving *etc.*) en zondigt hij tegen de feiten; Fuchs (1961b: 1833-4) wijst op zo'n honderd pertinente onjuistheden in *Dichtung und Wahrheit*. Ondanks de schending van de

tweede regel uit het systeem van E. Bruss blijft het "pacte autobiographique" in stand.

Het is juist aan een analyse van het begrip "waarheid" in *Dichtung und Wahrheit* dat de illocutionaire status van deze autobiografie als traditionele autobiografie zich het meest optimaal laat illustreren. In de theorie van E. Bruss vormt de waarheid als intentie van de auteur en als verificatiemogelijkheid van de lezer (de pragmatiek in haar dubbele verschijningsvorm) de kern van de autobiografisch illocutie. In zijn *Tag- und Jahreshefte 1809* schrijft Goethe over zijn voorbereidingen van *Dichtung und Wahrheit*, dat hij het voornemen heeft "gegen sich und andere aufrichtig zu sein und sich der Wahrheit möglichst zu nähern, insoweit die Erinnerung nur immer dazu behülflich sein wollte" (X, 507). Nu moet Goethes "Wahrheit" scherp onderscheiden worden van bijvoorbeeld Rousseaus naakte "vérité".⁷⁶ Uitgangspunt voor het waarheidsbegrip van Goethe in *Dichtung und Wahrheit* mag een deel zijn van zijn brief aan koning Ludwig I van Beieren (11-1-1830):

Was den freilich einigemassen paradoxen Titel der Vertraulichkeiten aus meinem Leben 'Wahrheit und Dichtung' betrifft, so ward derselbige durch die Erfahrung veranlasst, dass das Publikum immer an der Wahrhaftigkeit solcher biographischer Versuche einigen Zweifel hege. Diesem zu begegnen, bekannte ich mich zu einer Art von Fiktion, gewissermassen ohne Not, durch einen gewissen Widerspruchsgeist getrieben, denn es war mein ernstestes Bestreben, das eigentliche Grundwahre, das, insofern ich es ansah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken. Wenn aber ein solches in späteren Jahren nicht möglich ist, ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen, und man also immer in den Fall

⁷⁶ Over de waarheids-conceptie van Rousseau is in het voorafgaande al het een en ander opgemerkt, onder andere dat voor Rousseau uiteindelijk de "sincérité" belangrijker is dan de "vérité". Rousseau herhaalt voortdurend, dat hij eerlijk en oprecht de zuivere waarheid spreekt. In een aantal gevallen doet hij een beroep op de lezer om de "vérité" te destilleren uit de door hemzelf gepresenteerde en niet met elkaar in verband gebrachte feiten (Rousseau 1975: 492, 663, 695). In andere gevallen is de waarheid niet meer de historische waarheid, maar "la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être" (*ibid.*, p.322), en in een derde, laatste geval is de waarheid niet anders dan het produkt van de schrijvende "imagination". (Op dit punt lijken Goethes en Rousseaus waarheidsbegrip elkaar te raken). Zo merkt Starobinski op, dat de waarheid van Rousseaus emoties pas op en door het moment van schrijven ontstaat: de herinnering roept een bepaalde emotie op die in een bepaalde stijl haar vorm kiest. De waarheid is geen historische waarheid, maar een actuele waarheid (Starobinski 1971: 239).

komt, gewissermassen das dichterische Vermögen auszuüben, so ist es klar, dass man mehr die Resultate und, wie wir uns das Vergangene jetzt denken, als die Einzelheiten, wie sie sich damals ereigneten, aufstellen und hervorheben werde. Bringt ja selbst die gemeinste Chronik notwendig etwas von dem Geiste der Zeit mit, in der sie geschrieben wurde. ... Dieses alles, was dem Erzählenden und der Erzählung angehört, habe ich hier unter dem Worte "Dichtung" begriffen, um mich des Wahren, dessen ich mir bewusst war, zu meinem Zweck bedienen zu können. (XIV: 369)

Goethe biedt hier in pragmatisch opzicht een zeer belangrijke sleutel tot de decodering van *Dichtung und Wahrheit*, welke tegelijkertijd de lectuur ervan evenwel compliceert. Er is blijkbaar niet alleen sprake van een "halb poetische, halb historische Behandlung" die, zoals hij in zijn voorwoord stelde, de zwakte van het geheugen moet compenseren. "Fiktion" is noodzakelijk geworden om Goethes diepste intentie te kunnen realiseren, namelijk het vormgeven van het "eigentliche Grundwahr". "Wahrheit" in de titel van de autobiografie staat voor dit "Grundwahr", "Dichtung" is het middel om dit te kunnen bereiken.⁷⁷

Hierboven hebben wij gezien dat fictionalisering diende tot objectivering en veralgemenisering en dus van betekenisverlening (zie ook noot 77), welke niet in het leven zelf aanwezig is, maar door middel van poëtische reflectie aan de feiten wordt toegevoegd. De crux van dit betoog moet dan ook zijn, dat niet de "Wahrheit", maar de "Dichtung" de kern van de pragmatische status van de traditionele autobiografie vormt. De autobiografische "Wahrheit" is het resultaat van het artistieke proces dat de autobiograaf noodzakelijk acht.⁷⁸ De waarheid als referentiële, verifieerbare grootheid verliest de prioriteit, die Bruss voor haar opeiste in haar definiëring van het genre van de

⁷⁷ In een brief van 15-2-1830 aan K.F. Zelter en in het reeds eerder aangehaalde gesprek met Eckermann van 30-3-1831 herhaalt Goethe de tendens van deze brief: de feiten dienen om een "allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit zu bestätigen. (...) Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte" (in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1981), pp.461-2). Günther Niggel is van mening dat de titel, *Dichtung und Wahrheit*, geen tegenstelling, maar in feite een hendiadys is (in: Günther Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung* (1977), p.167). Hieronder zal blijken dat dit niet het geval kan zijn.

⁷⁸ Ook Niggel geeft aan dat deze artistieke attitude, "Dichtung", een pragmatische categorie is: "'Dichtung' meint also jene überschauend-deutende Erzählhaltung" (*op. cit.*, p.167, mijn cursivering).

autobiografie. Ten gevolge van bewuste objectivering en fictionalisering verdiept zij zich tot het "Grundwahre", dat bovendien synoniem wordt voor "oprechtheid", de nieuwe norm die Goethe aanlegt en die de bereflecteerde versie is van de pre-Goetheaanse historische getrouwheid (Müller 1976: 285). Aldus institutionaliseert Goethe wat Trilling (1974) "sincerity" noemt, en wel in een van Rousseau afwijkende, want objectiverende en distantiërende vorm.

De gespannen verhouding tussen referentialiteit en artificialiteit, zoals wij die in de vorige paragraaf hebben omschreven, laat zich als pragmatisch programma analyseren in *Dichtung und Wahrheit*. Goethe schept een "espace autobiographique",⁷⁹ die al zijn fictie herbergt, maar op een hoger plan zich concentreert in de idee van het (slechts in de autobiografie voorstelbare) "Grundwahre". Schending van de historische, biografische waarheid is mogelijk op alle vier de wijzen die Grice heeft geformuleerd, zonder dat de autobiografische, illocutionaire "force", die georiënteerd is op het "Grundwahre", wordt aangetast. Het "pacte référentiel" is ten gevolge van de prioriteit, die aan de "Dichtungs"-attitude is toegedacht, een gepretendeerd "pacte" geworden en beschermt hierdoor de illocutionaire act.

De notie van de oprechtheid is een belangrijke voorwaarde voor de totstandkoming van de autobiografische illocutie, en is verwoord in Bruss' derde regel. Zij (de oprechtheid) lijkt in strijd met de artistieke basis van het autobiografisch schrijven, maar is verklaarbaar wanneer rekening gehouden wordt met Goethes "'Hauptaperçu, dass zuletzt alles ethisch sey'" (geciteerd in Fuchs 1961b: 1821). Het "Grundwahre" is in wezen dan ook een ethische categorie. In de dialectiek tussen ethiek en esthetiek domineert in de traditionele autobiografie de ethiek. Tijdens het Modernisme ondergaat niet alleen dit ethische aspect van de oprechtheidsattitude een verandering, ook de rol van de artistieke component zal zich wijzigen in een vrijblijvende, esthetiserende intentie, waarbij de decodering voorbehouden blijft aan de lezer, omdat

79 De term "espace autobiographique" is ontleend aan Lejeune (1975a). Hij verstaat er een indirect "pacte autobiographique" onder (p.42), welke een auteur met zijn lezer sluit en waarin hij deze uitnodigt zijn hele oeuvre autobiografisch te lezen; het is zelfs mogelijk dat fictie meer autobiografische waarheid in zich herbergt dan de eigenlijke autobiografie. Aan het werk van André Gide toont Lejeune aan, hoe de pragmatische ambiguïteit, die dit tot gevolg heeft, uitgebuit kan worden. In het geval van Goethe bestaat deze twijfel niet: zelf geeft hij nauwkeurig de autobiografische status van zijn werken aan.

meerdere visies op het verslag *c.q.* het ontwerp van het eigen leven mogelijk zijn en zelfs vereist worden. Dit impliceert niet dat het "pacte autobiographique" overbodig wordt nu de lezer alle vrijheid is gegeven, integendeel: een "pacte autobiographique" is dan des te meer noodzakelijk om de traditionele lectuur te vervangen door een receptie, die de voorlopigheid, die de tekst op semantisch en syntactisch niveau bezit, vooral op pragmatisch niveau moet expliceren.

1.2.2. De semantische component

Zoals in de vorige paragraaf gekozen is voor de speech act-theorie als kader voor de beschrijving van de pragmatische component van de genrecode van de traditionele autobiografie, zo worden uit de semantiek de semantische veld-theorie en de procedure van de semeen-analyse geselecteerd ter beschrijving van de semantische component. Na een inventarisatie van de centrale betekenis categorieën, zoals die in bestaand onderzoek aangewezen worden als kenmerkend voor de traditionele autobiografie, zal worden bekeken in hoeverre *Dichtung und Wahrheit* aan deze karakterisering tegemoet komt.⁸⁰

1.2.2.1. De autobiografie en haar centrale semantische veld: "individualiteit"

⁸⁰ Van het bestaande semantische begrippenapparaat zal hier een zuiver instrumenteel gebruik gemaakt worden. Waar nodig zullen verwijzingen naar relevante publicaties opgenomen worden. Onder semantisch veld wordt hier verstaan: "Ein Gefüge von Wörtern, die zur Kennzeichnung bestimmter Unterschiede im Rahmen einer gewissen inhaltlichen Gemeinsamkeit miteinander verknüpft sind (...)" (F.R. Adrados, *Sprache und Bedeutung* (1977), p.126). Hoewel hierin sprake is van een verzameling van woorden lijkt het beter te spreken van sememen, d.w.z. extra-lexicale combinaties van kernsemen en classemen (A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (1974), p.45, zie onder). Dit maakt het mogelijk te abstraheren van de natuurlijke talen en de analyse van semantische velden en sememen onafhankelijk te maken van lexicale bijzonderheden.

Op het gevaar af te veel te recapituleren uit de voorgaande paragraaf (1.1.), waarin het belangrijkste thema in de traditionele autobiografie besproken werd, moeten hier toch enkele opmerkingen gemaakt worden over de semantische component van de traditionele autobiografie.

In een autobiografie kunnen wij de neerslag vinden van de visie van een subject op zichzelf en de geschiedenis van de autobiografie kan worden beschreven als de evolutie van verschillende vormen van "self-conception" (Weintraub 1975: 834). Dit mag ons ertoe brengen het centrale semantische veld van de autobiografie het archilexeem "personality conception" toe te kennen (*ibid.*).⁸¹ De bijzondere "self-conception" van de traditionele autobiografie is hierboven "individualiteit" of "identiteit" genoemd.

Vanaf de Renaissance is de ontwikkeling naar individualiteit/-identiteit bespeurbaar.⁸² In die ontwikkeling zien wij, dat in de kennis van het subject over zichzelf en in zijn visie op zichzelf en op de werkelijkheid zich een aantal veranderingen voordoet, die culmineren in een besef van "individualiteit" rond 1800.

81 Onder "archilexeem" wordt hier verstaan het lexeme (*i.e.* een lemma uit een lexicon) dat een samenhangend semantisch veld definieert (Eugenio Coseriu, "Lexikalische Solidaritäten" (1967), p.294). In dit verband heeft Coseriu het over woordvelden. Het is noodzakelijk deze te onderscheiden van semantische velden. Coseriu omschrijft het woordveld aldus: "Ein Wortfeld ist in struktureller Hinsicht ein lexikalisches Paradigma, das durch die Aufteilung eines lexikalischen Inhaltskontinuums unter verschiedene in der Sprache als Wörter gegebene Einheiten entsteht, die durch einfache inhaltsunterscheidende Züge in unmittelbarer Opposition zu einander stehen" (*ibid.*). Het woordveld kenmerkt zich door gelijkheid op het lexicale (oppervlakte)-niveau en ongelijkheid op het dieper gelegen semantische niveau, terwijl in het semantische veld juist sprake is van ongelijkheid op lexicaal niveau en gelijkheid op semantisch niveau.

82 Onder individualiteit/identiteit (de woorden zullen door elkaar gebruikt worden, daar zij los staan van elke persoonlijkheidstheorie en slechts een naam zijn voor een bijzondere visie op het "ik") wordt het bewustzijn van een subject verstaan, dat iedere, en dus ook zijn persoon, uniek, onvergelijkbaar, onherhaalbaar en tot op zekere hoogte onverklaarbaar, dus onbeschrijfbaar is (Weintraub 1975: 838). Ook Lejeune wijst met de notie van "l'ineffable" op dit laatste aspect (1971: 79). Zie voor een onderzoek naar de evolutie van de idee van de identiteit en van de relatie subject - maatschappij het boek van Wolfgang Iddle, *Das multiple Subjekt. Der historische Wandel von Identität und psycho-sozialer Ausgrenzung in autobiographischen Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert und Michel Leiris* (1982).

De basis voor het autobiografisch schrijven is de "conscious awareness of the singularity of each individual life" (Gusdorf 1980: 29). Daarnaast zijn een historisch besef (*ibid.*, p.31) en een zekere mate van secularisering nodig: een zuiver religieuze zelfreflectie toont slechts de negatieve eigenschappen van het subject (*ibid.*, p.34). Sociale, psychologische, economische en religieuze aspecten spelen een rol in dit proces van "Allgemeinheitsidentität" naar

"Besonderheitsidentität":⁸³ de nieuwe tendens, die niet meer gericht is op het signaleren van overeenkomsten met een na te streven bestaand model, maar juist op het signaleren van de verschillen ermee (door Weintraub de individuele "idiosyncrasies" genoemd (1975: 837)), vormt een wezenlijke stap op weg naar de uniciteitsvisie. Aan het einde van de achttiende eeuw heeft deze evolutie zich voltrokken: los uit de banden van religie en feodaliteit tracht het individu zijn identiteit te realiseren binnen zijn maatschappelijke mogelijkheden. Neumann formuleert het thema van de traditionele autobiografie als volgt: "Die Entwicklung solcher Identität steht im Mittelpunkt der bürgerlichen, ihrem Wesen nach entwicklungsgeschichtlichen Autobiographie" (*op. cit.*, pp.20-1). Het bereiken van identiteit betekent het realiseren van een synthese tussen individu en maatschappij. In deze tweefronten-strijd (gericht tegen de eigen verlangens en tegen de eisen van de maatschappij) speelt het proces van de "Vergesellschaftung von Menschen zu Bürgern" (Sloterdijk 1978: 19) zich af. Zoals wij in 1.1. zagen, moet dit proces niet als een "unfolding", maar als een "development" gezien worden, want niet de innerlijke wetmatigheid, maar het "process of interaction with a coexistent world" (Weintraub 1975: 833-4) bepaalt zijn structuur. Belangrijke aspecten binnen deze structuur zijn "continuity" en "unity".⁸⁴

In het Duitse taalgebied bezit deze dialectische ontwikkelingsweg de naam "Bildung".⁸⁵ Zijn belangrijkste componenten zijn

83 Odo Marquard, "Identität - Autobiographie - Verantwortung (ein Annäherungsversuch)" (1979), p.69.

84 Germaine Brée, *Narcissus Absconditus. The Problematic Art of Autobiography in Contemporary France* (1978), p.8.

85 Hoewel de Duitse traditie vanzelfsprekend afwijkt van elke andere nationale traditie, wordt hier toch van nationale configuraties geabstraheerd, zoals dat ook in het voorgaande hoofdstuk is gebeurd. Aldaar is ook opgemerkt, dat Lejeune de invloed van de op "l'apprentissage" georiënteerde herinneringsroman van doorslaggevende betekenis acht voor het ontstaan van de autobiografie (Lejeune 1971: 46).

"Entsagung" (de invloed van de maatschappij op het subject, sc. de offers die het subject aan de maatschappij moet brengen) en "Tätigkeit" (de invloed van het subject op de maatschappij, sc. de ethische verplichting van het subject om een actieve rol in de maatschappij te spelen en zijn unieke individualiteit niet verloren te laten gaan). Het voert te ver hier de complexe ideologische achtergrond van de "Bildungsidee" te analyseren, maar in verband met de relevantie ervan voor *Dichtung und Wahrheit* moeten er nog enkele woorden aan gewijd worden.

In de idee van de "Bildung" culmineert het identiteitsbegrip van de traditionele autobiografie: begeleid door mentoren heeft de "Bildungsfähige" tot taak zijn talenten op te sporen, deze te cultiveren en zichzelf te vormen naar het bestaande "Bildungs"-model. Met het bereiken van het "Bildungsziel" moet hij zijn keuzes hebben gemaakt en zal hij zijn niet meer versnipperde aandacht richten op zijn bijdrage aan het maatschappelijke leven: "Erst in diesem ausgewogenen Verhältnis [sc. tussen subject en maatschappij; O.S.] kann es zu 'Identität' kommen" (Picard 1978: 98).

Het doel is bereikbaar en de ontwikkelingsweg wordt gekenmerkt door een optimistisch vertrouwen. Dit houdt een aantal verschillen met religieuze autobiografieën in: daarin is sprake van een gemankeerde identiteit, zowel kwantitatief (een selectieve aandacht voor innerlijke, religieuze ontwikkeling) als kwalitatief (de identiteit is onvolledig en kan slechts voltooid worden door de Voorzienigheid). De religieuze mens kan deze onvolmaaktheid zelfs koesteren. Zijn "ik" dient uiteindelijk gelijkenis met het goddelijke model na te streven.

Het belang van de religieuze autobiografie, met name die van het piëtisme, is in het voorgaande hoofdstuk al aan de orde geweest. De secularisering, die het verval van het piëtisme kenmerkt, manifesteert zich in een wijziging van het ongebreidelde zonde- en boetebewustzijn in een morele zelfcontrole. Volgens Wuthenow heeft de literarisering van de eigen levensbeschrijving een dergelijke secularisering nodig:

Die Literarisierung der Selbstanalyse als Ergebnis eines Säkularisationsvorganges geht Hand in Hand mit der anderen Entwicklung, die sich durchaus mit ihr verknüpfen lässt, nämlich der zur

Zie over de "Bildungsroman" e.g. Lothar Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht* (1969) en Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman* (1972).

psychologischen Selbstdarstellung, der Ich-Erforschung um ihrer selbst willen. (1974: 37)

Zelfonderzoek wordt van middel tot autonoom doel en een complexe psychologisering vervangt de enkelvoudige religieuze verklaring.⁸⁶ Maar niet alleen ten aanzien van de subjectpool is secularisering nodig: zij moet haar invloed eveneens doen gelden op de bovenpersoonlijke werkelijkheid om daar de Bijbelse versie van de historie, waarin de werking van de hand van de Voorzienigheid de geschiedenis tot de geschiedenis van het volk van God had doen worden, weer tot een antropocentrische visie op de historie te maken (cf. Weintraub 1975: 844).

Wanneer de menselijke geest onafhankelijk is, is zij in staat een dieper niveau van reflectie te bereiken dan het natuurlijke bewustzijn, i.e. het bewustzijn van wat er gebeurt. Dit diepere bewustzijn doopt Wuthenow "Subjectivität", die gekenmerkt wordt door het "Wissen vom Warum und Wieso" (op. cit., p.41). Deze "Subjectivität" gaat een stap verder dan zelfbewustzijn: het is het inzicht tegelijk uniek en bijzonder, én exemplarisch en representatief te zijn. Ook Weintraub (1978: 347) wijst op deze dubbele voorstellingswijze. Deze eigenschap ontbreekt in autobiografieën die voor *Dichtung und Wahrheit* verschenen zijn.

Uit deze hierboven genoemde kenmerken, welke toegeschreven worden aan het individualiteitsconcept van de traditionele autobiografie

⁸⁶ In verband met de door het Rationalisme bewerkstelligde moralistische tendens zij Goethes hierboven geciteerde aperçu "dass zuletzt alles ethisch sey" in herinnering gebracht. Wanneer in het kader van de literarisering van de autobiografie Wuthenow over Cardano en Goethe opmerkt, dat "der eine sich nur beschreibt, der andre aber sich erzählt" (op. cit., p.211), roept dit K. Hamburgers visie in herinnering, dat "der erzählende Dichter kein Aussagesubjekt [ist], er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge" (*Die Logik der Dichtung* (1968(2), p.113). Vergelijkbare woorden spreekt Starobinski over Rousseaus *Les Confessions*: volgens hem gaat het, zoals reeds eerder is opgemerkt, in deze autobiografie om een dubbelportret: niet alleen schildert Rousseau zichzelf met behulp van taal, maar ook en vooral schildert hij zichzelf in de taal, daar zijn stijl zijn persoon creëert en weerspiegelt (op. cit., p.237).

⁸⁷ Een "seem" is de kleinste betekenisonderscheidende eenheid (Greimas 1974: 22). Greimas onderscheidt kernsemen en contextsemen (of classemen). Een kernseem maakt onderdeel uit van een vaste groep semen ("le noyau sémique", *ibid.*, p.45) van een lexeem, een classeem is een

kan een aantal semen afgeleid worden.⁸⁷ De analyse van het semeem /individualiteit/ ziet er dan als volgt uit:

1. [uniciteit] (Gusdorf)
2. [historiciteit] (Gusdorf)
- 3a. ["unfolding"] (impliceert [causaliteit]) (Weintraub)
- 3b. ["development"] (impliceert [dialectiek]) (Weintraub)
4. [harmoniciteit] (Neumann)
5. ["Subjektivität"] (Wuthenow)
6. [kenbaarheid] ([volledig] of [beperkt]) (Weintraub)
7. [exemplariteit] (Wuthenow)
8. [continuïteit] (Brée)
9. [homogeniteit] (Brée)
10. [antropocentrisme] (Gusdorf)
11. [optimisme] (Niggel)

Omdat de kenmerken, waarvan bovenstaande semen afgeleid zijn, een centrale positie innemen in de betekenisopbouw van de traditionele autobiografie, mogen deze semen op hun beurt gerekend worden tot de kernconfiguratie van het semeem /individualiteit/ dat, zoals wij aan het begin van deze paragraaf hebben gezien, de bijzondere "self-conception" is genoemd van de traditionele autobiografie. Zoals de "personality-conception" "individualiteit" opgebouwd is uit een aantal hierboven bijeengebrachte kenmerken, zo is ook het semeem /individualiteit/ samengesteld uit een van deze kenmerken afgeleide groep semen. Te zamen vormen de laatste een geïnduceerde,

contextgebonden seem, dat t.g.v. de plaats van het lexem in zijn context gepostuleerd mag worden (*ibid.*, p.51). Een aantal semen vormt te zamen een semeem, in het onderhavige betoog het semeem /individualiteit/. Dit semeem kan, zoals wij zagen, gelden als noemer (archilexeem) voor een semantisch veld. In het geval van de autobiografie betreft het hier het semantische veld "individualiteit". Niet alleen is de hieronder volgende lijst van semen niet exhaustief, ook is afgezien van het aanbrengen van een hiërarchie. Voorts kunnen niet alle termen op onderstaande lijst tot de categorie "kleinste betekenisonderscheidende eenheid" gerekend worden. Deze kenmerken zijn opgenomen vanwege hun distinctieve functie, die uit het vervolg van het betoog moet blijken. Het kan van belang zijn op te merken, dat een eigenschap als "literariteit", die bijv. Niggel, Müller en Wuthenow aan de Goetheaanse autobiografie toekennen, geen semantische, maar een pragmatische eigenschap is. Hetzelfde geldt voor "fictionaliteit" en "sincerity".

theoretische voorstelling, welke zich in concrete teksten niet als zodanig manifesteert.

Het feit dat een semeem opgebouwd is uit kernsemen en uit contextsemen impliceert niet alleen, dat dit elftal semen geactualiseerd moet zijn in *Dichtung und Wahrheit*, maar ook dat een aantal van deze semen niet aanwezig is in niet-traditionele autobiografieën. Bovendien is het mogelijk, dat in *Dichtung und Wahrheit* semen voorkomen, die zich uitsluitend tot dit werk beperken (en dus, binnen het geheel van semen van de traditionele autobiografie, geen kern- maar contextsemen zijn). Het semeem /individualiteit/ zou al deze kern- en contextsemen van de traditionele autobiografie moeten incorporeren. Getracht wordt aan het eind van dit hoofdstuk een deel hiervan in een schema onder te brengen.

Hoewel een aantal semen elkaar impliceren, zijn zij toch gescheiden gehouden; voorts bevinden zij zich niet alle op hetzelfde niveau. Zo zijn 3a en 3b een splitsing van een seem dat [ontwikkeling] zou kunnen heten, en zal hieronder 3b weer gedifferentieerd worden in een groot aantal semen, wanneer ["development"] in het "Bildungs"-model nader gespecificeerd zal worden. De belangrijkste semantische velden zijn terug te vinden in dit overzicht: het centrale semantische veld, *individualiteit*, is in zijn meest rudimentaire vorm gebaseerd op het seem [uniciteit], maar laat zich uiteraard juist door een steeds veranderende combinatie van semen en classemen definiëren. Het seem [historiciteit] koppelt het semantische veld *individu* aan dat van de het individu omringende *werkelijkheid*. De relatie tussen beide semantische velden kan op verschillende wijzen gestalte krijgen; een mogelijke invulling daarvoor biedt *ontwikkeling*, een semantisch veld dat een causaal-organologisch model en een dialectisch model herbergt. Deze drie semantische velden zijn (hoewel in verschillende dominanties) aanwijsbaar en met elkaar verbonden in de autobiografie vanaf de Renaissance en hierom kunnen de semen, die aan hun basis liggen, tot de "noyau sémique" *i.e.* de kernconfiguratie van invariante semen (Greimas 1974: 44), gerekend worden (daar horen *e.g.* [continuïteit], [homogeniteit], [antropocentrisme] en [optimisme] ook toe).

Een aantal semen toont de historische variatie binnen deze centrale semantische velden; het is om deze reden dat zij "classemen" of contextuele semen genoemd mogen worden (Greimas 1974: 50). In elke taal worden semen, classemen en sememen op een andere wijze

gelexicaliseerd; in *Dichtung und Wahrheit* krijgen zij een lexicale manifestatie, die hieronder zal worden besproken.

1.2.2.2. De semantische component van "Dichtung und Wahrheit"

Voor hij aan zijn eigen autobiografie begon heeft Goethe zich kritisch-beschouwend met het (auto-)biografisch schrijven bezig gehouden. Hans Mayer geeft er een naar *Dichtung und Wahrheit* toewerkend overzicht van.⁸⁸ De optiek van Goethe ten aanzien van het autobiografisch schrijven is met name te destilleren uit zijn nawoord bij de vertaling van Cellini's *Vita* (1803), zijn Winckelmann-essay (1805) en zijn bespreking van de *Selbstbiographie* van Johannes von Müller (1805). Goethes visie op het individu en op de individualiteit is niets anders dan een objectivering van zijn visie op zichzelf. Zijn persoonlijke belangstelling voor het individuele brengt hij in algemene formuleringen onder woorden, waardoor zij het karakter van maxims krijgen:

Jeder ist selbst nur ein Individuum und kann sich auch eigentlich nur fürs Individuelle interessieren. Das Allgemeine findet sich von selbst, dringt sich auf, erhält sich, vermehrt sich. Wir benutzen's, aber wir lieben es nicht./ Wir lieben nur das Individuelle (...). ("Bedeutung des Individuellen" [titel van Eckermann], X, 536)

Wanneer Goethe *Dichtung und Wahrheit* begint met de nauwkeurige weergave van de horoscoop op het moment van zijn geboorte, geeft hij daarmee expliciet de unieke, onherhaalbare en historisch bepaalde status van zijn persoon aan.⁸⁹ Trunz constateert, dat Goethe met de keuze voor het symbolische beeld van de wagenmenner *Dichtung und Wahrheit* ook afsluit met de accentuering van het individuele van ieder mens: het beeld is één "der grossen Goetheschen Symbole für die

⁸⁸ Hans Mayer, "Dichtung und Wahrheit" (1963).

⁸⁹ Weintraub merkt op dat het voor Augustinus niet van belang zou zijn tien jaar eerder of later geboren zou worden. Voor Goethe is tien jaar verschil juist een van de aanleidingen om een autobiografie te gaan schrijven, daar zijn historisch besef hem de verantwoordelijkheid doet gevoelen het nageslacht te verzekeren van een document over hem en zijn tijd (1975: 831). De invloed van J.G. Herder op Goethe bestaat vooral uit de kennismaking met het historische denken (Trunz 1959a: 630).

Haltung des Individuums zur Welt".⁹⁰

Ook Cellini en Rousseau noemden zich uniek, maar zij relateerden hun unieke persoonlijkheid niet aan unieke tijdsomstandigheden. De onmiddellijke verbondenheid van uniciteit en historiciteit vormt het wezenlijke nieuwe van Goethes autobiografie. Zoals reeds eerder is gesteld, trachtte Goethe zijn leven te beschrijven in het licht van de Europese geschiedenis. Daarbij stelde hij zich tot doel de wederzijdse beïnvloeding onder woorden te brengen. Deze koppeling tussen zelfbewustzijn en historisch bewustzijn krijgt een extra facet, wanneer in herinnering wordt gebracht, dat Goethe als eerste zijn leven voorstelde als een genetisch proces. Zoals wij zagen heeft hij daarvoor het model van de "Bildung" gekozen; hiertoe heeft hij zijn aanvankelijke voorstelling van de menselijke ontwikkeling als een causaal-organologische groei af moeten wijzen ondanks haar objectieve, wetenschappelijke aantrekkelijkheid (cf. het niet-gepubliceerde voorwoord tot het Derde Deel van *Dichtung und Wahrheit*, waarin deze plantenmetaforiek wordt gebruikt (IX, 754)). De naïviteit van het morfologische model sluit het ethische (en daarmee het historische aspect) buiten. Het nieuwe model berust op de ideeën van de entelechische monade en van de tyche (welke in het Voorwoord van *Dichtung und Wahrheit* corresponderen met "Individuum" resp. "Zeitverhältnissen" (IX, 9)). De entelechie wil zich ontplooiën volgens haar eigen, innerlijke wetmatigheden en terecht kan daar de metafoor van de plant voor gekozen worden. Maar juist de morele plicht om de natuurlijke aanleg te ontwikkelen en dienstbaar te maken aan de maatschappij voert de ethiek het model binnen. Het begrip, dat beide grootheden verbindt, is dat van de "Tätigkeit". Het innemen van een actieve plaats in de maatschappij na het bereiken van de "Identität" is exemplarisch voor wat Neumann de "hochbürgerliche, 'klassische', entwicklungsgeschichtliche Autobiographie" noemt.⁹¹ Omdat de synthese tussen subject en werkelijkheid de kern uitmaakt van Goethes denken, moet aan het begrip, dat tussen beide de brug vormt, "Tätigkeit",⁹²

⁹⁰ Erich Trunz, "Anmerkungen des Herausgebers: 'Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit'" (1959b), pp.652-3.

⁹¹ Neumann 1970: 25. Het mag niet onopgemerkt blijven dat Goethe zelf het lexeem "Identität" nergens gebruikt in de betekenis zoals die hier luidt. Hij spreekt in die gevallen van "Persönlichkeit" of "Individualität". "Identität" wordt door Goethe wel gebruikt als naam voor de vereniging van tegengestelden (e.g. XII, 366 en 537).

⁹² Ursula Wertheim, "Zu Problemen von Biographie und Autobiographie in

dieper worden ingaan.

Eerst dient evenwel een aantal andere begrippen besproken te worden. Zo wil Goethe zich in zijn autobiografie als een "exemplum" presenteren: elk individu geldt voor hem als voorbeeld voor de gehele mensheid. Op bijna paradoxale wijze tracht hij het unieke in het algemene voor te stellen (cf. Niggel 1977: 165). Nauw verbonden met dit "Vorbildhafte" (Wertheim 1968: 97) streeft Goethe naar "eine gewisse symbolische Ueberhöhung" (*ibid.*, p.144), zoals hij zelf ook aangeeft in zijn gesprek met Eckermann (30 maart 1831): het geleefde leven moet voorgesteld worden als een reeks "Symbole des Menschenlebens", welke het gevolg is van een gewogen keuze en combinatie van de biografische feiten (Eckermann 1981: 461). Deze vernieuwende eigenschap van zijn historische denken vereist een dubbele techniek: abstractie door depersonalisatie en esthetisering door een artistieke compositie. Beide zijn wij hierboven bij de bespreking van de pragmatische component tegengekomen: de historische waarheid wordt tot materiaal in het "dichterische" proces, dat naar het "Grundwahre" leidt.

Op het reeds gesignaleerde belang, dat door Goethe aan de evenwichtige relatie individu - maatschappij gehecht wordt (zelfs in die mate, dat zij een aantal semen gemeenschappelijk gaan bezitten) moet derhalve dieper ingegaan worden. Ook hierbinnen past de bespreking van wat Goethe onder "Tätigkeit" verstond. Een nadere semantische analyse zal een aantal problemen laten zien met betrekking tot deze programmatische visie op individu en maatschappij.

Uit *Dichtung und Wahrheit* blijkt, dat in de beschrijving van de werkelijkheid steeds sterker slechts dat wordt aangeroerd, wat in direct verband staat met de autobiografische held. De horizon verbreedt zich, in tegenstelling tot wat in eerdere autobiografieën het geval is, niet, maar vernauwt zich steeds meer. Ook aan de andere pool vindt dit proces plaats: naar het slot van *Dichtung und Wahrheit* toe beperkt zich dat, wat over de eigen persoonlijkheid verteld wordt, steeds meer tot uitsluitend het optreden in het openbare, i.c. literaire leven. Beide bewegingen monden uit in een "*Koinzidenz von Selbst- und Weltarstellung, von Goethes Vorgängern höchstens in Ansätzen erreicht*" (Niggel 1977: 158). Nadere bestudering van de dialectiek monade - tyche kan hierin duidelijkheid verschaffen.

"Tätigkeit" vormt, zoals hierboven is gesteld, het grensgebied tussen individu en maatschappij en het is de integratie van beide, die Goethe wil beschrijven: in het "Vorwort" tot *Dichtung und Wahrheit* zegt hij te proberen "den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen", en in zijn autobiografie doet hij verslag van deze belangenstrijd. Voor Goethe voert de weg naar zelfkennis niet via het "gnoothi seauton", dat slechts passieve en misleidende zelfreflectie tot gevolg kan hebben (XIII, 38), maar via de "Tätigkeit", de activiteit dit het subject ontplooit (Misch 1969: 919). De autobiograaf richtte daarom zijn aandacht op het objectief waarneembare en minder op de subjectieve wereld van de emoties. Waar Goethe kan objectieveert hij zijn gevoelens en ervaringen, wat een van zijn methoden is om boven het individuele uit te stijgen.⁹³ Het model van de "Bildung", dat Goethe zich hiervoor gekozen heeft, schiet evenwel tekort: "Unser Leben ist, wie das Ganze [merk op hoe aan individu en werkelijkheid dezelfde eigenschappen worden toegekend; O.S.], in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt" (IX, 478, het elfde boek). De wetmatigheid van de entelechische monade, gepaard aan de noodzakelijkheid van de "Zeitverhältnissen", staat een rationeel verklaarbare "Bildung" niet toe (tenzij gekozen wordt voor een utopische voorstelling zoals in de "Bildungsroman"). Het wordt niet alleen nodig het bestaan van een onverklaarbare rest te erkennen ("Das *Was* liegt in uns, das *Wie* hängt selten von uns ab, nach dem *Warum* dürfen wir nicht fragen, und deshalb verweist man uns mit Recht aufs *Quia*" (*ibid.*)), belangrijker is het te zoeken naar een verklaring voor het onverklaarbare. Zij wordt pas aan het slot van *Dichtung und Wahrheit* gegeven in de vorm van de theorie van het demonische (X, 175 *sqq.*).⁹⁴ Goethe relateert zijn eigen tot op dat moment coherente visie op het leven, zoals hij dat in *Dichtung und Wahrheit* heeft vormgegeven, met terugwerkende kracht

93 Georg Misch (1969: 945) geeft een voorbeeld van het objectiveren van de gevoelens wanneer Goethe equivalenten uit de literatuurgeschiedenis als spiegel voor zijn eigen interieure wereld gebruikt.

94 Het voert te ver hier in te gaan op de zeer complexe betekenis van Goethes idee van het demonische. Het demonische is geen transcendente of immanente grootheid, maar een "Ungeheure[s], Unfassliche[s]" (X, 175) daartussen, dat het onmogelijke koestert en het mogelijke afwijst in zijn onverklaarbaarheid. Van belang is hier vooral, dat het zich manifesteert in het individu als ook in de buitenpersoonlijke werkelijkheid, hetgeen de eerder geconstateerde uitwisseling van eigenschappen nogmaals bevestigt.

op het moment dat hij de idee van het demonische invoert. De vraag naar het waarom wordt gesteld, het antwoord durft Goethe niet te geven, het zou een "völliges In-Frage-Stellen dieser Gesellschaft" (Wertheim 1968: 120), waar hij deel van uitmaakt, oproepen. Het demonische is maar een voorlopige verklaring, die bovendien pas in het allerlaatste boek gegeven wordt. Het ondergraaft de teleologische ontwikkelingsgang die in het Voorwoord is aangekondigd, en onderscheidt *Dichtung und Wahrheit* van eerdere autobiografieën, waarin de Voorzienigheid, het toeval, de wetten van het "ik" of de maatschappij de ontwikkelingsweg van het individu bepalen.⁹⁵ Goethe sluit deze grootheden niet uit in zijn voorstelling van het demonische, maar maakt ze eraan ondergeschikt. Het behoeft geen betoog dat deze fase een omslagpunt in het autobiografisch schrijven betekent: de vraag naar het waarom komt centraal te staan en leidt een nieuwe fase in de ontwikkeling van het genre in.

In individu en werkelijkheid laat zich op dit moment, en dit is een cruciaal gegeven, het seem [beperkte kenbaarheid] ontdekken.⁹⁶ Het demonische is er de oorzaak van, dat de versmelting van individu en wereld, zo zorgvuldig voorbereid in de gelijkwaardige seemverdeling, gepostuleerd blijft. Met de vrijheidsoorlogen en de tanende macht van

⁹⁵ Op deze plaats moet gewezen worden op de ambiguïteit, die zich in het voorwoord tot *Dichtung und Wahrheit* laat aantreffen. Na de formulering van zijn doelstelling (hierboven reeds een aantal malen geparafraseerd), vervolgt Goethe met de constatering, dat hiermee "aber ein kaum Erreichbares gefordert [wird]". Deze opmerking aan het begin van de autobiografie wordt begrijpelijk, wanneer het feit in aanmerking genomen wordt, dat dit voorwoord gedateerd is op 8 april 1822 (cf. Wertheim 1968: 119), en dus een overweging van de autobiograaf is tijdens zijn redactie van het Vierde Deel.

⁹⁶ De isotopie (waaronder een samenhangende betekenisstructuur verstaan wordt, die berust op de herhaling van een classeem (cf. Greimas 1974: 53-4)) werd gegarandeerd door het optimistische model van de door "Steigerung" gekenmerkte "Bildung" en door de gezamenlijke aanwezigheid van classemen bij de belangrijkste sememen /individu/ en /werkelijkheid/. Deze isotopie wordt evenwel doorbroken door de invoering van een nieuw semantisch veld, het "demonische", dat in de vorm van het classeem [beperkte verklaarbaarheid] aan de overige semen wordt toegevoegd. Het begrip van de isotopie leent zich goed voor combinatie met het "Cooperative Principle" van Grice, zoals dat hierboven is besproken: het invoeren van een met de context botsende isotopie schendt het CP. Van de lezer worden "inferences" en revaluaties van het voorafgaande verwacht om de isotopie van het demonische te kunnen integreren.

Napoleon voor ogen voelt Goethe zich gedwongen zijn optimistische visie op de menselijke ontwikkelingsweg te herzien. Dit vindt vanaf het Derde Deel plaats, en het is niet toevallig, dat Goethe zich maar met moeite aan de voltooiing van het Vierde Deel, dat een ander, minder coherent karakter draagt, kan zetten. Niet zozeer de erkenning van het feit, dat er altijd een rest blijft van elk individu, dat niet onder woorden te brengen is (Goethe schreef al in september 1780 aan J.K. Lavater "Hab ich dir das Wort 'Individuum est ineffabile' woraus ich eine Welt ableite, schon geschrieben?"),⁹⁷ als wel het besef van zijn eigen onmacht een teleologisch model, *i.c.* dat van de "Bildung", te gebruiken, betekent een breuk in de geschiedenis van de autobiografie. Juist om de individualiteit recht te doen en om de ontwikkeling als prestatie van die individualiteit te presenteren moet Goethe het door de maatschappij aangeboden model uiteindelijk afwijzen. De ambivalentie van *Dichtung und Wahrheit* bestaat dan ook uit het tegelijk oproepen en verwerpen van de optimistische, ontwikkelingsgeoriënteerde autobiografie.

Voor dat wij verder gaan met een bespreking van de belangrijkste semantische velden, moeten wij hier nu in het kort ingaan op enkele verschillen met voorafgaande eigen levensbeschrijvingen. Afgesloten zal worden met een schematische voorstelling van de aan- of afwezigheid van semen.

Het medium van de autobiograaf past zich aan aan zijn visie op zichzelf en op de maatschappij, de werkelijkheid. Als motto mag derhalve voor de traditionele autobiografie een (reeds in noot 25 aangehaald citaat van Goethe gekozen worden: "Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird" (XIII, 38). Religieuze, en met name mystieke en piëtistische autobiografieën missen niet alleen deze band met de historische werkelijkheid (het seem [historicitet]), maar ook het seem [uniciteit]: wat er met de ziel van de autobiograaf gebeurt, gebeurt met elke ziel en dit laat zich slechts religieus verklaren. De structuur van het innerlijk van de mens en van de wereld is strikt theologisch: de ontwikkeling van het individu (zo daarvan gesproken kan worden) en

⁹⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe I* (1962), p.325. Uit de brief wordt niet duidelijk of Goethe hier het probleem psychologisch (kenbaarheid) of technisch (vertelbaarheid) opvat.

van de wereld liggen in een eschatologische wetmatigheid vast. Van ["development"] is geen sprake, daar de "unfolding" van de mens en van de wereld van het begin tot het einde vooraf is bepaald. Het individu heeft zelfs de religieuze (en niet de ethische) plicht om zich los te maken van de werkelijkheid. Hoewel de religieuze autobiografen zich steeds als voorbeeld presenteren, streven zij niet naar een symbolische functie van hun leven, want het stichtende karakter van het betoog wijst slechts op universele, niet-symbolische werkingen van de hand van de Voorzienigheid. De eis tot verzaking van het wereldse laat "Tätigkeit" toe in zoverre daarmee het eigen en andermans heil worden bevorderd.⁹⁸

In Cellini's *Vita* (geschreven 1558 - 1566, gepubliceerd in 1728) heeft Goethe een voorbeeld gezien van de wijze waarop een kunstenaar zijn leven juist als kunstenaar gestalte kan geven. In zijn bewondering voor de man en zijn werk kenschetst hij Cellini als "Repräsentant[en] seines Jahrhunderts und vielleicht als Repräsentant[en] sämtlicher Menschheit".⁹⁹ Nu verlangt Goethe inderdaad van een autobiograaf dat deze zichzelf als representant van zijn tijd en van zijn generatie voorstelt; zelf realiseert hij dit ideaal in *Dichtung und Wahrheit*. Cellini heeft echter niet de pretentie zich als vertegenwoordiger van wat dan ook te presenteren, integendeel: hij streeft er juist naar zichzelf als beste kunstenaar van zijn tijd (na Michelangelo) en van de Oudheid neer te zetten. Hij acht zich een klasse apart binnen de rang der kunstenaars, die toch al een superieur, boven de wet staande groep vormen. Evenmin wenst Cellini een verslaggever te zijn van zijn tijd: zo weigert hij een voor hem niet onbelangrijke woordenwisseling tussen paus Clemens en kardinaal Orsini weer te geven "omdat ik niet van plan ben geschiedenis te schrijven doch slechts mijn lotgevallen wil

⁹⁸ Goethe heeft in zijn "Bildungsroman" *Wilhelm Meisters Lehrjahre* een piëtistische autobiografie opgenomen, getiteld "Bekenntnisse einer schönen Seele" (VII, 358-421). Een vriendin van zijn moeder, Susanne von Klettenberg, heeft, zo schrijft Goethe in het achtste boek van *Dichtung und Wahrheit*, voor de romanfiguur model gestaan. In de jaren 1769-1775 heeft Goethe zich in Frankfurt diep laten beïnvloeden door het piëtisme.

⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, "Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik" (1953), p.894.

¹⁰⁰ Benvenuto Cellini, *Het Leven van Benvenuto Cellini door hem zelf verteld* (1982), p.93; identieke uitspraken zijn te vinden op pp.179 en 315.

vertellen".¹⁰⁰

Het uitgebreide nawoord dat Goethe aan zijn vertaling van Cellini's *Vita* toevoegt, vindt zijn oorzaak in Goethes hierboven vermelde visie op de taak van de autobiograaf en Cellini's tekortschieten daarin. Goethe vult Cellini's tijds- en persoonsbeeld aan, waarmee hij de *Vita* haar ontbrekende historische kader geeft.

Terecht karakteriseert Goethe Cellini's persoonlijkheid als "ein ungebändigte[s] Naturwesen" (Goethe 1953: 903). Cellini's naïve, spontane visie op werkelijkheid en persoonlijkheid (die zich in het levensverslag manifesteert in "[einer] ausschmückenden Erinnerung" (Wuthenow 1974: 17)) verhindert hem tot distantie en reflectie te komen. De ruimte, die hij zijn natuurlijke hartstochten en talenten toestaat, kent geen grenzen. In zijn afwijzing van elke vorm van "Entsagung" zal hij zich niet buigen voor de machten der aarde. De wetmatigheid van de persoonlijke natuur krijgt alle vrijheid en de ontplooiing hiervan (Weintraubs "unfolding") is de enige ontwikkeling die in de *Vita* aanwijsbaar is. Terecht concludeert Weintraub: "Cellini does not see himself as a historically, slowly developing self" (1978: 138-9).¹⁰¹

Cellini's persoons- en wereldbeeld is verklaarbaar en levert geen problemen op. Het leven wordt bepaald door "de kwaadwillige Fortuin" en door de helpende hand van de Voorzienigheid (e.g. Cellini 1982: 296-8 en 318). Het is de taak van de mens al zijn talenten in te zetten om de Fortuin zo weinig mogelijk kans te geven. De relatie met de hem omringende werkelijkheid is bij Cellini, in tegenstelling tot wat bij Rousseau of de piëtisten het geval is, niet vijandig van aard. Zijn picareske houding (Pascal 1965: 41) staat evenwel een harmonieuze verhouding met die werkelijkheid in de weg.

De psychologisering van de individualiteitsidee breekt definitief door in het werk van C. Ph. Moritz en van J.-J. Rousseau. In *Les Confessions*, waaraan in 1.1. al aandacht is besteed, is echter de concentratie op de eigen subjectiviteit zo sterk, dat de (vijandige)

¹⁰¹ Met het instemmend citeren van deze conclusie van Weintraub wordt impliciet afstand genomen van het hierboven weergegeven standpunt van Gusdorf, die de Renaissance als ontstaansperiode van het historische bewustzijn aanwees. De argumentatie van Weintraub (ook m.b.t. Rousseaus autobiografie (cf. 1.1. hierboven)) is overtuigend en terug te vinden in het hieronder volgende schema. Ook Wuthenow (1974: 68) wijst op het ontbreken van historisch inzicht in het denken van Rousseau.

werkelijkheid slechts in een sterk vertekende weerspiegeling via het "ik" in de autobiografie naar voren komt. Rousseau streeft naar een (statische) portrettering van zijn in wezen goede natuur (zijn ingeboren "bonté"), die in conflict komt met de eisen van de maatschappij en niet bereid is tot "Entsagung". Hij heeft de werkelijkheid tot zijn probleem gemaakt, zodat een dialectische ontwikkeling naar een harmonieus evenwicht van individu met de maatschappij *a priori* uitgesloten is.

In de gevallen van Cellini en Rousseau is er afgezien van verwijzing naar de aan- of afwezigheid van semen in hun respectievelijke "personality conceptions". Voor dit moment kan verwezen worden naar het afsluitende schematische overzicht en volstaat de constatering, dat, in tegenstelling tot de religieuze autobiografie, Cellini's *Vita* en Rousseaus *Les Confessions*, in Goethes *Dichtung und Wahrheit* de semen [uniciteit], [historiciteit] en ["development"] een centrale positie innemen en bovendien direct met elkaar verbonden zijn. Hiervoor is gebleken, dat er sprake moet zijn van een gelijkwaardigheid tussen individualiteit en werkelijkheid, welke een wederzijdse beïnvloeding toestaat. In een volgende fase betekent dit dat, waar het individu in het artistieke proces het seem [symbolisch] ontvangt, hetzelfde seem ook aan de werkelijkheid toegekend moet worden. Dit zou impliceren, dat niet alleen het individuele, maar ook de alledaagse werkelijkheid delen in het streven "das Faktische ins Symbolische zu steigern" (Müller 1976: 331). Dat dit het geval is in *Dichtung und Wahrheit* staat buiten discussie; het feit vormt zelfs een van de belangrijkere aspecten van de esthetisering van het autobiografisch schrijven en daarmee een voorwaarde voor het ontstaan van wat hier de traditionele autobiografie wordt genoemd.

Teruggekeerd naar *Dichtung und Wahrheit* brengen wij in herinnering, dat "individu", "werkelijkheid" en "ontwikkeling" de belangrijkste semantische velden zijn. Alleen over het laatste moet nog iets opgemerkt worden.¹⁰² Binnen dit veld van de "ontwikkeling" is "Bildung" het centrale lexeem. Het begrip "bilden" vormt een fundamentele categorie in het denken van Goethe, mede omdat hij het

¹⁰² Het belang, dat Goethe aan de persoonlijke ontwikkeling hecht, kan bijvoorbeeld afgelezen worden uit zijn woorden tegen Eckermann (27 januari 1824): "Ueberhaupt ist die bedeutendste Epoche eines Individuums die der Entwicklung, welche sich in meinem Fall mit den ausführlichen Bänden von 'Wahrheit und Dichtung' abschliesst" (Eckermann 1981: 75).

een breed toepassingsbereik toedacht:

Die hauptsäch[lichen] Bedeutungscomponenten des Wortes [sc. "bilden"; O.S.] (Bezeichnung einer Urbild-Abbild-Beziehung, gestalterisch u[nd] kreatives Moment) werden von ihm in charakteristischer Weise aktualisiert u[nd] verbunden, insgesamt qualifizieren sie das Wort zum idealen Sinnträger seiner zentralen Denkinhalte, seiner alle Seinsbereiche umfassenden morphol[ogischen] Theorie.¹⁰³

Het van "bilden" afgeleide substantief "Bildung" herbergt in zich het historische, genetische aspect van de ontwikkeling en het singulatieve, distinctieve aspect van de individualiteit. Als zodanig culminerend in dit ene begrip de dominante semantische categorieën van de traditionele autobiografie, namelijk zelfbewustzijn en historisch bewustzijn. Van het brede toepassingsbereik van "Bildung", waarvan het artistieke, het natuurkundige en het pedagogische genoemd moeten worden, zal hier alleen ingegaan worden op het laatste gebied.

"Bildung" als pedagogisch begrip, zoals Goethe dat gebruikt, splitst Harlass uit in zes deelgebieden, welke ieder op hun beurt weer onderverdeeld worden. Het voert te ver hier alle nuanceringen, die "Bildung" bezit, te expliciteren.¹⁰⁴ Op deze plaats zal alleen een opsomming van semen gegeven worden, die het pedagogische aspect van het op dit moment als semeen beschouwde begrip /"Bildung"/ bezit en die gebaseerd is op Harlass (1983a) en (1983b). Deze semen vormen in wezen de specificatie van het seem ["development"] in de analyse van /individualiteit/ hierboven, waar gesteld is, dat in het werk van Goethe in de term "Bildung" aanvankelijk het organische, maar uiteindelijk het dialectische ontwikkelingsmodel geconcretiseerd is.

[menselijk]
["historisch"]
["mimetisch"]

¹⁰³ Een uitputtende semantische beschrijving van de lexemen "bilden" en "Bildung" is te vinden in de twee artikelen van Gertrude Harlass uit 1983, "Stichwort 'bilden'" en "Stichwort: 'Bildung'" (resp. 1983a en 1983b). Dit citaat is uit Harlass 1983a: 670.

¹⁰⁴ Volstaan wordt hier met de descriptie van het semantische veld, waartoe "Bildung" behoort: "Auferbauung, Ausbildung, Belehrung, Entwicklung, Erhebung, Erziehung, Fortschreitung, Form(-ierung), Geisteserhebung, Genese, Gestalt(-ung), Hervorgebrachte/-werden(de), Kenntnis(se), Lehre, Uebung, Veredelung, Vervollkommnung, Vollendung, Wachstum, Wissen".

["gestalterisch"]
 ["kreativ"]
 ["individueel"]
 ["erzieherisch"]
 ["kunstdidaktisch"]
 ["beschränkend"]
 ["stufenweis"]
 ["sittlich"]
 ["aktivisch"]
 ["rezeptiv"]
 ["teleologisch"]
 ["berufs- /fachbezogen"]

Van belang voor het vervolg van het betoog zijn de semen ["sittlich"] en ["aktivisch"], die te zamen "Tätigkeit" constitueren, en ["beschränkend"], dat het element van de "Entsagung" het "Bildungs"-model binnenvoert.¹⁰⁵ Beide begrippen zijn nodig om de afsluitende opmerking over de ambiguïteit, die de genoemde omslag in *Dichtung und Wahrheit* tot gevolg heeft, aan de hand van het begrip "Bildung" te kunnen maken. Hiermee wordt tegelijkertijd de opmaat gegeven voor de beschrijving van de overgang van traditioneel naar Modernistisch autobiografisch schrijven op semantisch niveau.

Zoals eerder opgemerkt is het Goethes intentie met *Dichtung und Wahrheit* zijn "Bildung" te beschrijven. Aanvankelijk, dat wil zeggen tot het elfde boek, is het hem mogelijk het dichterschap als "Bildungsziel" voor ogen te houden. Vanaf dit elfde boek ziet hij in dat de eisen van de maatschappij dit niet toestaan. Een semantische analyse kan dit aantonen daar vanaf dat moment in de betekenisopbouw van *Dichtung und Wahrheit* "Bildung" het classeem ["beschränkend"] krijgt, gelexicaliseerd in "Entsagung".¹⁰⁶ "Bildung" betekent

¹⁰⁵ Deze semen abstraheren van de ontwikkeling in Goethes denken over "Bildung"; mede hierom zijn zij niet exclusief van toepassing op *Dichtung und Wahrheit*. Helaas voert het hier te ver Goethes "Bildungs"-ideeën te confronteren met Rousseaus voorstelling van de "éducation": aan de hand van een dergelijke semantische analyse zouden de verschillen in opvatting over individualiteit en ontwikkeling aantoonbaar zijn.

¹⁰⁶ Vóór het elfde boek komt maar één maal het woord "Entsagung" voor (IX, 257), en wel wanneer de jonge Goethe symbolisch zijn eerste poëtische produkten verbrandt. Dat het hier niet om een echte "Entsagung" gaat, spreekt voor zich: dit auto-da-fe betekent eerder een "Steigerung", een

aanvankelijk het sturen van de aangeboren capaciteiten (IX, 72) en het volgen van de wetten van de ingeboren natuur (IX, 241), zelfs als dat tegen de wetten van de vader (de personificatie van de maatschappij) ingaat. Centrale figuur in Goethes "Bildung" is Johann Gottfried Herder, die in hem alles tot ontwikkeling brengt, wat "im Keim angedeutet ward" (IX, 409; merk op dat de plantenmetaforiek hier nog steeds geldt). De directe verbondenheid tussen "Natur" en "Bildung" blijft tot in dit tiende boek bestaan (e.g. IX, 411 en 412).¹⁰⁷ Nadat Goethe in het elfde boek heeft erkend, dat een uit vrijheid en noodzakelijkheid samengesteld leven niet meer verklaarbaar is uit zijn eigen entelechie, is hij gedwongen te constateren, dat "Bildung" niet meer op zijn natuur aansluit.¹⁰⁸ Hij spreekt over "mein völlig zweck- und planloses Leben und Handeln" (X, 38) en "mein planloses Wesen" (X, 185). Waar zijn "Bildung" hem dwingt zich te oriënteren op maatschappelijke "Tätigkeit", trekt zijn natuur hem naar het geïsoleerde kunstenaarschap. Het conflict burger - kunstenaar dringt de "Bildung"-thematiek naar de achtergrond.¹⁰⁹

Goethe heeft in de beschrijving van zijn persoon de uiterste consequentie uit de twee centrale karakteristieken van het traditionele

terugkeer van een "Irrweg" om d.m.v. een loutering juist tot het niveau van het dichterlijke genie te komen. Het classeem [optimistisch] (als kenmerk van "Bildung" door Harlass niet genoemd) is hier nog aanwezig.

107 Juist op deze plaats is het zinvol op te merken, dat in het denken van Rousseau natuur en ontwikkeling steeds verbonden blijven (cf. Rousseau 1975: 144, 235-6, 270 en 354). De invloeden van de geciviliseerde cultuur worden als storend, de innerlijke wetmatigheid aantastend, afgewezen. Samen als ["beschränkend"] en ["rezeptiv"] ontbreken. Mme de Warens tracht Rousseau op te voeden tot een man van de wereld, maar hij weigert letterlijk een dergelijke "rôle" aan te nemen (*ibid.*, p.237). Rousseau wijst af wat niet strookt met zijn natuur. Daardoor is hij in staat de groei van zijn persoon voor te stellen als een "natuurlijk" proces van de innerlijke wetmatigheid volgens oorzaak en gevolg (resp. "la cause interne" en "les effets"): "Pour bien connaître un caractère il y faudrait distinguer l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affections secrètes l'a rendu tel, et comment il se modifie, pour produire quelquefois les effets les plus contradictoires et les plus inattendus" ("Préambule de Neuchâtel", *ibid.*, p.787). Weintraubs onderscheid tussen "unfolding" en "development" moet hier in herinnering gebracht worden.

108 In het Vierde Deel komt "Bildung" nog maar één maal voor en wel in niet-persoonlijke zin, maar in de vorm van een maxime (X, 88).

109 Twee plaatsen in *Dichtung und Wahrheit* waar Goethe ingaat op het conflict burger - kunstenaar zijn X, 48 en X, 80-3.

autobiografische schrijven getrokken, sc. het historisch bewustzijn en de conceptie van de individualiteit. Niet alleen heeft hij beide in hun volle omvang weten te vatten, en, wat nog belangwekkender is, hun noodzakelijke onderlinge verbondenheid aangetoond (waarmee hij tevens de semantische kern van de traditionele autobiografie institutionaliseerde), bovendien heeft hij van beide paradigmata de beperktheden ondervonden. Hij heeft namelijk ingezien, dat dit historische bewustzijn als verklaringsmethode, die de geschiedenis van de unieke mens ziet als een deel van de algemene geschiedenis, wel in

De seemarticulatie van het semeem /individualiteit/

autobiografie seem	Cellini	piétisme	Rousseau	Goethe-I	Goethe-II
uniciteit	+	+	+	+	+
historiciteit	-	-	-	+	+
ontwikkeling: causaal	+	+	+	+	-
dialectisch	-	-	-	-	+
harmonicititeit	-	-	-	+	-
"Subjektivität"	-	-	-	+	+
kenbaarheid	+	+	+	+	-
exemplariteit	-	+	-	+	+
continuïteit	+	+	+	+	-
antropocentrisme	+	-	+	+	+
optimisme	+	-	+	+	-
symboliciteit	-	-	-	+	+

Toelichting op het schema:

onder "Goethe I" wordt verstaan *Dichtung und Wahrheit* tot en met het tiende boek, onder "Goethe II" *Dichtung und Wahrheit* vanaf het elfde boek. In dit schema zijn de semen opgenomen, die behoren tot de kernconfiguratie van het semeem /individualiteit/ zoals dat in de traditionele autobiografie gerealiseerd is.

staat is het "Was" en het "Wie" onder woorden te brengen, maar niet het "Warum" (IX, 478). Voor de onverklaarbare rest moet die vraag wél gesteld worden: zij zal de nieuwe semantische kern worden wanneer het historicisme als verklaringsmodel wordt afgewezen.

Tevens heeft Goethe de grenzen van het individualiteitsbesef ervaren: de consequente doorvoering ervan wijst het gebruik van bestaande modellen voor het leven en voor het beschrijven van het leven af. Voor het eerst in de geschiedenis van het autobiografische schrijven wordt erkend dat het model een resultaat moet worden van het autobiografisch schrijven zelf.¹¹⁰ Het afwijzen van het "Bildungs"-model bewijst dit inzicht. De traditie van de autobiografie zal gaan bestaan uit het afwijzen van bestaande modellen, zodat er sprake is van voortdurende vernieuwing van het genre. *Dichtung und Wahrheit* vormt binnen deze ontwikkeling het scharnierpunt.

1.2.3. De syntactische component

1.2.3.1. Het aspect van de tijd in "Dichtung und Wahrheit"

Het vertellen van het eigen leven betekent het tot een "plot" maken van de eigen ervaringen. Dit proces van narrativiseren van contigue, vaak simultane feiten, heeft al plaats gevonden voor aan de autobiografie begonnen is. Wat in de vorige (1.2.2.) paragraaf "historisch bewustzijn" is genoemd, kan op deze plaats dan ook vertaald worden met narrativiseren als historisch begrijpen van het verleden. Dit proces bezit een perceptief en een cognitief karakter: de werkelijkheid, waartoe het "ik" behoort, wordt waargenomen en vervolgens begrepen in een "chronological narrative", dat beschouwd moet worden "as a reflection of the inescapable narrativity of the process of self-definition in both the living of a life and the making of a life story" (Eakin 1985: 160).

¹¹⁰ Over het belang van modellen in de pre-Goetheaanse wijzen van autobiografisch schrijven zie Weintraub 1975: 837-8 en hiervoor in 1.1.

In het genre van de autobiografie manifesteert zich bij uitstek dit dubbele proces. De eerste, perceptieve fase ervan wordt door Paul Ricoeur "[la] structure pré-narrative de l'expérience" (1983: 113) genoemd. Daaronder verstaat hij "[l]'histoire potentielle" (*ibid.*, p.114), welke vervolgens door middel van wat hij als "la triple mimèsis" (de driedovoudige mimesis, de tweede fase in het narrativiseringsproces) aanduidt, tot een "récit" gemaakt wordt. Zowel fictie als historiografie plaatsen feiten in een nieuwe, betekenisdragende samenhang ("mise en intrigue"), die een niet bestaande, mogelijke samenhang is ("une intrigue feinte").¹¹¹ De relatie tussen de eerste fase (de ervaring van de tijd in haar pre-narratieve stadium) en de tweede fase (de narrativisering in de "triple mimèsis") wordt gevormd door "[le] temps de la mise en intrigue" (*ibid.*, p.87).

Ricoeur noemt de transformatie van de historische feiten van "histoire" naar "récit" "la triple mimèsis" (*ibid.*, p.85). "Mimèsis I" kan "l'acte représentant" genoemd worden: hierin worden de "paradigmatische", simultane, virtuele betekenisdragende componenten van een handeling in de werkelijkheid "syntagmatisch" voorgesteld. Zij worden geordend in een nieuwe sequentie ("une simple succession", *ibid.*, p.102), waarin zij temporeel met elkaar verbonden kunnen worden.¹¹²

"Avec mimèsis II s'ouvre le royaume du *comme si*" (*ibid.*, p.101). Synoniem voor "mimèsis II" is "l'acte configurant" (*ibid.*, p.105). Er wordt een teleologie (*ibid.*, p.104) aangebracht in de sequentie, die het resultaat was van "mimèsis I". In deze fase vindt de constructie van het

¹¹¹ Ricoeur 1983: 11. Op deze plaats wil ik verwijzen naar wat er in 1.2.1.2. geschreven is over de referentialiteit in de autobiografie en daarbinnen naar het "pacte autobiographique", dat volgens Ph. Lejeune een gepretendeerd karakter bezit (Lejeune 1975a: 37).

¹¹² "Paradigmatische" en "syntagmatische" zijn tussen aanhalingstekens geplaatst om aan te geven dat het hier om Ricoeurs naamgeving gaat. Het toekennen van betekenis ("l'action signifiante", *ibid.*, p.93), dat reeds in deze fase begint, geschiedt volgens descriptieve en prescriptieve regels. Deze laatste zijn van groot belang, omdat zij ondermeer de "mise en intrigue" karakteriseren als "rule-governed behaviour" (*ibid.*; Ricoeur verwijst instemmend naar Peter Winch). Het voorbeeld, dat Ricoeur geeft (een tragedie vereist hooggeplaatste personages), onderstreept dat (in dit geval) genre-regels betekenisconstituerend van aard zijn. Het is daarom zinvol Searles hierboven (1.2.1.1.) geciteerde uitspraak in herinnering te brengen: "To perform illocutionary acts is to engage in a rule-governed form of behaviour" (Searle 1971: 40). Ook Searles regels hebben wij betekenisconstituerend genoemd.

"plot" uit de sequentie plaats. Het patroon, dat het "plot" is, is in tegenstelling tot de episodische opeenvolging van de gebeurtenissen uit "mimèsis I", niet noodzakelijk chronologisch van aard (cf. Ricoeur 1980: 178). Ook op dit niveau is er sprake van regels: "l'acte configurant" voltrekt zich volgens een bestaande "matrice génératrice des règles" (Ricoeur 1983: 106).¹¹³

Het is van belang, dat op het niveau van "mimèsis II" geen onderscheid gemaakt kan worden tussen fictie en historiografie, want op beide werken dezelfde configurerende operaties. Pas in "mimèsis III", dat wil zeggen in de confrontatie van de wereld van de (fictionele of historische) tekst met de ervaringswereld van de lezer, wordt het verschil duidelijk: "ce qui les [sc. "récit de fiction" en "récit historique"; O.S.] oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la *prétention à la vérité* par laquelle se définit la troisième relation mimétique" (Ricoeur 1984: 12). Beide bezitten zij een waarheidspretentie, maar ten gevolge van de anders geaarde en tegelijkertijd verwante referentialiteiten van deze vormen van "récit" bepaalt het contract van de auteur met de lezer over de mogelijke wijze van lectuur van de tekst ("le pacte de lecture" (Ricoeur 1985: 271)) met welke intentie de tekst geschreven is en of de verleden tijd een "quasi-passé" (fictie) of "passéité" (historiografie) is.¹¹⁴ Uitgangspunt hierbij is, dat de behandeling van de tijd een centraal element binnen het proces van de narrativisering is. In dit proces ontwikkelt het subject zich een teleologisch model van de werkelijkheid, waarbinnen het eigen leven gesitueerd wordt. Hiermee wordt het narrativiseren een epistemologisch begrip: werkelijkheid en subjectiviteit worden beschouwd en voorgesteld in narratieve modellen.¹¹⁵ Eén daarvan is in de voorgaande paragraaf aan de orde

¹¹³ "*Mimèsis III*" ten slotte "marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur" (*ibid.*, p.109). De uitwerking van "mimèsis III" onderneemt Ricoeur in *Temps et Récit III*.

¹¹⁴ Deze ambigue referentialiteit is in 1.2.1.2. besproken. In 1.2.1.3. is zij, binnen de context van *Dichtung und Wahrheit* als een vermenging van "historisch-referierend" of "-analyserend" en van "episch vergegenwärtigend" vertellen genoemd.

¹¹⁵ Niet alleen het afwijzen van bestaande modellen, maar ook en vooral het afwijzen van de mogelijkheid modellen te gebruiken zal tijdens het Modernisme de nieuwe epistemologie van het autobiografisch schrijven kenmerken. Andere wijzen van narrativiseren zullen zich aandienen met andere visies op de tijd.

geweest: het socio-psychologische én literaire model van de "Bildung". In dit model laat zich het dubbele narrativiseringsproces "*d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré*" (Ricoeur 1983: 87) duidelijk waarnemen. Hoe zich deze categorie van de tijd in de traditionele autobiografie concretiseert (dat wil zeggen hoe historische tijd verhaaltijd wordt) zal hieronder onderzocht worden aan de hand van een model dat Gérard Genette ontworpen heeft en waarin duur, volgorde en herhaling de belangrijkste categorieën zijn. Niet alle aspecten die Genette aan de orde stelt behoeven hier behandeld te worden, te meer daar een aantal van hen pas in de post-Goetheaanse autobiografie geactualiseerd worden.

Twee tijden zijn voor de autobiograaf van belang: die van het verleden en die van het heden, ofwel: de pre-narratieve, historische ervaring en het narrativiserende heden.¹¹⁶ Voor beide tijdsniveaus wordt in de meeste gevallen hetzelfde deiktische lexeem, "ik", gebruikt, dat echter een dubbele referentie bezit. Naarmate de autobiografie vordert en mits zij chronologisch is verteld, kunnen beide elkaar raken.

Binnen de lineaire, chronologische voorstelling van het leven bestaat er geen ruimte voor simultaneïteit: gelijktijdige gebeurtenissen of ontwikkelingen kunnen in een tekst niet anders dan na elkaar geplaatst worden, hetgeen de suggestie van *post hoc, ergo propter hoc* oproept. De herinneringsactiviteit is retrospectief georiënteerd, maar onderneemt een reconstructie, die prospectief is, want van een "hoger" gelegen punt wordt verteld vanaf een begin naar dat punt toe. Deze tegengestelde beweging in de tijd tussen herinneren en vertellen gaat vergezeld van een derde, namelijk die van de tekst. De retrospectieve richting van de herinnering is een vorm van "repetition", die de chronologie van de sequentiële ordening van de historische feiten ontdoet van hun temporaliteit of, nauwkeuriger: hen in een andere, "metatemporal mode" (Ricoeur 1980: 185) plaatst. Augustinus' *Confessiones* is voor Ricoeur paradigmatisch voor deze vorm van

¹¹⁶ De herinnering(-sactiviteit) moet gescheiden blijven van de vertelactiviteit en is gelocaliseerd in het pre-narratieve gebied van de ervaring. Wanneer de vertelactiviteit synoniem is geworden aan de herinneringsactiviteit, zoals in (fragmenten van) een aantal twintigste-eeuwse herinneringsromans en autobiografieën, dan is mogelijk de "mise en intrigue", die tot dan toe "mimèsis de l'action" was, "*mimèsis de la conscience*" te noemen (Ricoeur 1984: 229, Dorrit Cohn citerend).

configuratie, namelijk het narratieve model van de geïnterioriseerde reis "from the exterior to the interior, and from the interior to the superior" (*ibid.*, 186; Ricoeur vertaalt Augustinus). Dit model vinden wij onder andere terug in Rousseaus *Les Confessions* en Prousts *Le Temps retrouvé* en het toont de zich in de herinnering afspelende "quest" van de held naar "who he is" (*ibid.*). "Memory", zo concludeert Ricoeur,

is no longer the narrative of external adventures stretching along episodic time. It is itself the spiral movement that, through anecdotes and episodes, brings us back to the almost motionless constellation of potentialities that the narrative retrieves. The end of the story is what equates the present with the past, the actual with the potential. The hero is who he was. (*Ibid.*)

Wanneer eerst het aspect van de *duur* bekeken wordt, dan kunnen wij constateren dat uit de noodzaak die bestaat om slechts een deel van het leven te vertellen, het gegeven voortvloeit, dat de autobiograaf selecties moet maken: hij is gedwongen perioden samen te vatten ("sommaire")¹¹⁷ of zelfs over te slaan ("ellipse", *ibid.*). Hoewel sommige autobiografen vertellen te beschikken over een zeer goed geheugen (hetgeen aansluit bij de conventie van het volmaakte geheugen zoals die in de traditionele herinneringsroman voorkomt), kan de weergave van gesprekken nooit zuiver historisch zijn. In dergelijke gevallen evenwel tendeert het verhaal naar congruentie met de geschiedenis (Genettes "scène", *ibid.*). Ten slotte moet hier ook "pause" genoemd worden: hieronder wordt verstaan het stilzetten van de geschiedenis terwijl het verhaal voortgaat.¹¹⁸ Een pauze kan plaatsvinden, wanneer er sprake is van een descriptie welke niet gemotiveerd is; in het geval van een gemotiveerde descriptie wordt de geschiedenis niet stopgezet (*ibid.*, p.134).

Ook Goethe signaleert de problemen die het narrativiseren met zich mee brengt. Hij wijst in het leven en het werk van Schiller op een lineaire opbouw, die in zijn eigen werk ontbreekt. Over zichzelf schrijft hij: "Die Goethe'schen Arbeiten hingegen sind Erzeugnisse eines Talents, das sich nicht stufenweise entwickelt und auch nicht umherschwärmt, sondern gleichzeitig aus einem gewissen Mittelpunkt sich nach allen Seiten hin versucht..." (geciteerd in Wertheim 1968:

¹¹⁷ Gérard Genette, *Figures III* (1972), p.129.

¹¹⁸ Hier zijn Genettes begrippen "récit", "histoire" en "narration" vertaald met resp. verhaal, geschiedenis en vertelling.

116). Deze visie van Goethe dateert uit 1816; twee jaar eerder is het Derde Deel van *Dichtung und Wahrheit* verschenen en nu heeft hij de fase bereikt, waarin de twijfel aan de vanzelfsprekendheid van het coherent-chronologisch vertellen is ingetreden. Dit betekent, dat de epistemologische functie van de narrativisering van het subject in zijn historische context geen equivalent meer vindt in bestaande modellen voor wat Eakin "the making of a life story" noemde.

De regels, die de door continuïteit gekenmerkte temporaliteit van de "Bildung" voorschrijven en het genre van de "Bildungsroman" genereren, vereisen dat de historisch-referentiële tijdsverwijzingen aangepast en ondergeschikt gemaakt worden aan het proces van interiorisering. Goethe zelf wijst op zijn manipulaties met de tijd in het Voorwoord tot het Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit*. Goethe vraagt hierin de lezer om begrip voor zijn ingrijpen in de historische gang van zaken: hij voelt zich gedwongen

einiges, was in der Zeit sich verschlingt, notwendig zu trennen, anderes, was nur durch eine Folge begriffen werden kann, in sich selbst zusammenzuziehn und so das Ganze in Teile zusammenzustellen, die man sinnig überschauend beurteilen und sich davon manches zueignen mag. (X, 75)

Een dergelijke allereerst op pragmatisch niveau functionerende uitspraak belicht uitstekend het proces van de "mise en intrigue", dat de loutere sequentie van de feiten ("mimèsis I") inruilt voor het "prendre ensemble" (Ricoeur 1983: 103-4, "mimèsis II") in een teleologische configuratie (cf. het tweemaal gebruikte, veelbetekenende prefix "zusammen-"). Goethes slotwoorden bevestigen een dergelijke interpretatie, wanneer hij constateert

dass sich diese hier fortgesetzte Erzählung nicht gerade ans Ende des vorigen Buches anschliesst, sondern dass sie die Hauptfäden sämtlich nach und nach wieder aufzunehmen und sowohl Personen als Gesinnungen und Handlungen in einer redlich gründlichen Folge vorzuführen beabsichtigt. (*Ibid.*)

Ondanks toegenomen twijfel aan de mogelijkheid tot het vertellen van het eigen leven blijven autoreflexieve momenten spaarzaam; lezersaansprekingen betreffen vaak zaken van algemene aard en hebben slechts zelden betrekking op *Dichtung und Wahrheit* zelf. Dit gegeven vindt ondersteuning in depersonaliserende stijlvormen als ironie, het gebruik van de derde persoon en de tendens individuele ervaringen

algemeen menselijke betekenis te geven. In de terminologie van Benveniste betekent dit, dat de elementen, die tot het "histoire" behoren, van groter belang zijn dan die, welke tot het "discours" behoren. Dat het vertellen ondergeschikt is aan het vertelde, blijkt uit het feit, dat het vertellen niet gethematiseerd wordt. Het vertelheden, "la narration", bezit in *Dichtung und Wahrheit* voorts geen "durée" en kan daarom gekarakteriseerd worden als "un acte instantané" (Genette 1972: 234). De vertelactiviteit evolueert niet en is een onbeweeglijk, fictief, tijdloos moment dat het (theoretische) eindpunt van de chronologie op het niveau van het "récit" vormt.

Belangrijke ellipsen, die botsen met het streven naar het vertellen van het wezenlijke van de eigen persoon en diens ontwikkeling, zijn het weglaten van de beschrijving van de zeer vroege invloed van de lectuur van Voltaire en Montesquieu op zijn denken, of de vergelijkbare vroege invloed van Oeser op zijn eigen tekentechniek. Deze en andere manipulaties in de vorm van ellipsen worden gerechtvaardigd door Goethes streven een continue ontwikkelingsgang te schetsen, waarin invloed van buiten en autonome groei in een harmonisch genie-model moeten worden gecombineerd. De geschiedenis wordt aangepast aan het verhaal: mislukkingen en dwaalwegen, doublures en onregelmatigheden passen niet in de visie van de autobiograaf: "Goethe also gestaltet die eigene Biographie von ihrem Resultat her als kohärente und zielgerichtete Bildungsgeschichte".¹¹⁹ De aanwezigheid van een sterke teleologische structuur neemt niet weg, dat de continuïteit vaak doorbroken wordt door thematische reflecties van de ik-verteller in het praesens. Slechts zelden gaat het dan om verwijzingen naar het autobiografische vertellersheden; een enkele maal spreekt Goethe zijn twijfel uit over de mogelijkheden van de herinnering (e.g. IX, 10-11).

Een andere vorm van discontinuïteit is een overigens zeldzaam, bijna isochroon fragment als de letterlijke weergave van een dialoog (waar Goethe zelf niet getuige van is geweest) tussen een tolk en de in zijn ouderlijk huis ingekwartierde graaf Thoranc (IX, 101-4). Goethe

¹¹⁹ Jacobs 1972: 99. Albert Fuchs somt een aantal fouten tegen de historische waarheid op in *Dichtung und Wahrheit*: de chronologie in de geschiedenissen met Friedrike en met Lili, het "Mariagespiel" plaatst Goethe vijf jaar vroeger (van 1769 naar 1764), de reis met Basedow, het naar voren plaatsen van het Melusine-sprookje etc. (Fuchs 1961b: 1834-5). Trunz (1959a: 615) heeft er eveneens een aantal aangewezen.

geeft deze dialoog vrijwel zonder "inquit"-aanwijzingen, waardoor het fragment de "scène"-vorm nadert. Blijkbaar acht Goethe het nodig deze "episch-darstellende" presentatie te rechtvaardigen, daar hij wijst op het feit, dat de tolk hem deze gebeurtenis herhaalde malen verteld heeft. Aldus verandert de autobiograaf de status van dit fragment tot "historisch-referierend".

Hier tegenover staan (eveneens discontinue) episodes, waarin de geschiedenis stilstaat, maar het verhaal voortgaat, bijvoorbeeld in de vele portretten van de personen die Goethe ontmoet (welke overigens alle op een eigen wijze zijn geconstrueerd, aldus Müller (1976: 289)), of in de omvangrijke descriptie van de kathedraal van Straatsburg (IX, 382-6), welke slechts is gemotiveerd door de toevalligheid van het "seltsame[n] Spiel der Erinnerung". Enkele pagina's eerder heeft hij beschreven hoe hij in deze stad arriveerde en heeft de ik-verteller getracht de onbevooroordeelde blik van de ik-held te reconstrueren, die voor het eerst en nog optimistisch van de toren van de kathedraal stad en omgeving overziet (IX, 356-7).¹²⁰

Zoals wij hebben gezien is er op het niveau van de "narration" geen sprake van tijdsverloop in *Dichtung und Wahrheit*, hoewel het schrijfsproces zich over 24 jaar uitstreckte. Van een uiteindelijk samenvallen van verteller en protagonist (of: vertelheden en verteld verleden) is geen sprake, daar de autobiografie eindigt in 1775 en niet in 1808 (het begin van het werken aan *Dichtung und Wahrheit*).

Wat het aspect van de *volgorde* betreft moet bekeken worden in welke mate de chronologie wordt doorbroken. In *Dichtung und Wahrheit* komen weinig ana- en prolepses voor. Een interne analepsis (IX, 454, met distantie) is de verwijzing naar een vervloeking, die Lucinde eertijds uitsprak, dat degene, die na haar ooit Goethes lippen zou kussen, het ongeluk tegemoet zou gaan (IX, 397). Een interne prolepsis treffen wij aan in IX, p.462: "Meine Leidenschaft wuchs, je mehr ich den Wert des trefflichen Mädchens [sc. Friedrike; O.S.] kennen lernte,

¹²⁰ Het valt K. Weintraub (1978: 373-4) op, dat de descriptie vande dom samenvalt met de bespreking van de fase in zijn leven, waarin Goethe op dat moment verkeert: de harmonieuze samensmelting van incompatibele (stijl-)elementen en de situering van het gebouw in zijn spatio-temporele context vormt een weerspiegeling van de heterogene eenheid die Goethes persoonlijkheid op dat moment bereikt. De descriptie functioneert hier derhalve als *mise en abyme*.

und die Zeit rückte heran, da ich so viel Liebes und Gutes, vielleicht auf immer, verlieren sollte" (merk de modaliteit op die in "vielleicht" ingebouwd is: de ik-verteller tracht zijn alwetendheid niet te laten botsen met het beperkte weten van de ik-held). Een uiterst belangrijke externe prolepsis bevindt zich in het twintigste boek (X, 177). Aan het slot van een samenvatting, waarin Goethe zijn religieuze ontwikkeling recapituleert, introduceert hij het begrip van het demonische, dat de eindfase van zijn denken over het metafysische vormt:

Und so will ich denn auch hier, um mancher geliebten Leser willen, mir selbst vorgreifen und, weil ich nicht weiss, ob ich so bald wieder zur Rede gelange, etwas aussprechen, wovon ich mich erst viel später überzeigte.

Bijna 30 jaar na 1775 (het jaar waarmee *Dichtung und Wahrheit* eindigt; cf. Fuchs 1961b: 1835) doet Goethe een eerste poging het demonische te definiëren, al stamt de ervaring van wat hij later zo zal aanduiden al uit de Sturm und Drang-periode. De omschrijving ervan, zoals die in dit twintigste boek staat is veel meer een teleologisch gefundeerd anachronisme (dat hierdoor duidelijk onder de "Dichtung"-procédés valt), dan een anticipatie. Hetzelfde geldt voor de afsluiting van *Dichtung und Wahrheit* met een citaat uit een deel van *Egmont*, dat dan nog niet geschreven is.

Een enkele opmerking moet nog gewijd worden aan het aspect van de *herhaling*. Een aantal gebeurtenissen wordt verschillende malen gememoreerd (zoals de hierboven aangehaalde vervloeking door Lucinde), waardoor wij mogen spreken van een repetitieve wijze van vertellen (Genette 1972: 146-7). De singulatieve modus van vertellen overheerst voor zover dit het primaire verhaal betreft. In de ingebedde verhalen leidt het voorkomen van herhalingen in analepses en samenvattingen tot iteratieve fragmenten.

Samenvattend kan gesteld worden, dat de tijdsstructuur van de traditionele autobiografie zich kenmerkt door een distantie in de tijd tussen de verteller-ik en de held-ik, door retrospectiviteit (die slechts doorbroken wordt in spaarzame verwijzingen naar het autobiografisch heden) en door een sterk chronologische opbouw (die zelden en dan volledig verantwoord door analepses of prolepses wordt doorbroken). Vervolgens zien wij een strakke continuïteit (welke een beperkt aantal en bovendien gemotiveerde ellipsen en pauzes toestaat) en een singulatieve wijze van vertellen. De vertelactiviteit bezit geen

zelfstandige tijdsduur en zij vindt plaats in een tijdloos heden. Ten slotte is er slechts van een zeer geringe autoreflexiviteit sprake en moeten wij een dominantie van het register van het "histoire" boven dat van het "discours" constateren.

1.2.3.2. Focalisatie en vertellen in "Dichtung und Wahrheit"

Het genre van de autobiografie kenmerkt zich door een retrospectieve ik-vertelsituatie. Een "ik" in het vertellersheden vertelt achteraf over zijn verleden-"ik". Zij functioneren op respectievelijk extradiëgetisch en op intradiëgetisch niveau.¹²¹ De externe focalisator kenmerkt zich door superioriteit in zien en weten ("savoir (voir) plus" (Musarra-Schrøder 1981: 8)); de interne focalisator kenmerkt zich door een beperkt zien en weten ("savoir (voir) moins" (*ibid.*)). De focalisatieactiviteit in de autobiografie kan samenvallen met de herinneringsactiviteit, die in dat geval tot "opnieuw zien" kan worden omgedoopt. Het superieure weten van de externe focalisator domineert in *Dichtung und Wahrheit*. Er is duidelijk sprake van een "superposition" (Musarra-Schrøder 1981: 40) van visies, daar de interne focalisatie steeds het object is van de externe focalisatie. Onmiskenbaar zijn steeds de sporen in de tekst van de extradiëgetische instantie, ondanks diens pogingen om onbevooroordeeld verslag te doen van het beperkte zien en weten van zijn verleden-"ik". Het reeds eerder genoemde panorama dat de interne focalisator ziet vanaf de dom van Straatsburg wordt in de achteraf-vertelsituatie expliciet als authentiek gemarkeerd: "Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land (...) hatt noch das Eigne, so Angenehme und Ahndungsvolle, dass das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitre, bunte, belebte Fläche ist noch stumm vor uns" (IX, 357). Nadat de held is afgedaald van de kathedraal, breekt het superieure weten van de

¹²¹ Voor het narratologische kader is gebruik gemaakt van Genette (1972), Ulla Musarra-Schrøder, *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne* (1981), Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (1984) en Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (1985).

extradiëgetische focalisator-verteller door:

aber was ich mir weder das erste Mal noch in der nächsten Zeit ganz deutlich machen konnte, war, dass ich dieses Wunderwerk [sc. das Münster; O.S.] als ein Ungeheures gewahrte, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes fasslich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre. Ich beschäftigte mich doch keineswegs, diesem Widerspruch nachzudenken, sondern liess ein so erstaunliches Denkmal durch seine Gegenwart ruhig auf mich fortwirken. (IX, 357-8)

Zelden maakt Goethe een zo scherp onderscheid tussen het beperkte weten van de held en het superieure retrospectieve inzicht. Van distantie, ironie of interferentie is hier evenwel geen sprake.

De kloof in de tijd veroorzaakt een kloof in identiteit wat de vertelinstanties betreft: de twee instanties coïncideren niet in *Dichtung und Wahrheit*. Een dergelijke kloof ontbreekt volgens Genette wel in Rousseaus *Les Confessions*: "cette distance temporelle entre l'histoire et l'instance narrative n'entraîne aucune distance modale entre l'histoire et le récit: aucune déperdition, aucun affaiblissement de l'illusion mimétique" (*op. cit.*, p.189). In de meeste gevallen geeft de extradiëgetische verteller een zo objectief (in de betekenis van Rimmon-Kenan) mogelijk verslag van wat zijn vroegere "ik" dacht, zag en voelde en lijkt hij de focalisatie binnen diens gezichtsveld te willen houden. Met behulp van deiktische toevoegingen als "damals" en "jetzt/heute" (e.g. "Ich hatte damals von dem Wert solcher Dinge wenig Begriff" (X, 143)) differentieert de extradiëgetische instantie weliswaar beide niveaus van focalisatie en wordt de suggestie van authentieke reconstructie geschapen, maar alleen in dergelijke expliciete gevallen zijn beide focalisatoren gescheiden: in de meeste gevallen is uitsluitend sprake van een externe focalisator, die de interne focalisator focaliseert (Rimmon-Kenan spreekt van "extern without/within focalization" (1985: 75-6)) en daarover vertelt op het extradiëgetische vertelniveau.

Lejeune (1971: 75) noemt het gebruik van het stijlmiddel van "l'humour" een overgangsvorm tussen identificatie en distantie van een extradiëgetische verteller ten opzichte van zijn intradiëgetische verleden-"ik": de eerste tracht enerzijds sympathie op te wekken bij de lezer voor het kind dat hij is geweest, maar anderzijds verzuimt hij niet te wijzen op de kloof die hen beiden scheidt. Fuchs spreekt over *Dichtung und Wahrheit* als "[einer] gelassenen, ironischen Darstellung" (1961b: kol.1836) en Weintraub wijst op Goethes "detachment"

(Weintraub 1978: 340 en 351), die gemakkelijk tot ironie kan leiden. Inderdaad ontbreekt ironie niet op die plaatsen waar de extradiëgetische verteller zich mild distantieert van de "Jüngling, von dem wir uns unterhalten" (X, 83). Het gaat echter te ver om heel *Dichtung und Wahrheit* een ironische ondertoon toe te schrijven. Expliciete vormen van distantie zijn niet moeilijk aan te wijzen: zo veroordeelt Goethe zijn jeugdige bewerking van het bijbelse Joseph-verhaal met "Ich bedachte nicht, was freilich die Jugend nicht bedenken kann, dass hiezu ein Gehalt nötig sei" (IX, 141) en: "Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin" (IX, 521), over zijn onvolwassen hymnen en dithyramben uit die periode). De kloof tussen extradiëgesis en intradiëgesis wordt eveneens duidelijk waar Goethe de derde persoon enkelvoud voor zijn verleden-"ik" gebruikt. De derde persoon meervoud vinden we in regelmatig terugkerende algemeniserende uitspraken, waarin de extradiëgetische verteller persoonlijke ervaringen een universele status geeft. In lang niet alle gevallen is er sprake van distantie of ironie wanneer de derde persoon wordt gebruikt: eerder is het zo, dat bepaalde belangrijke gebeurtenissen zich beter laten beschrijven in een derde-persoonsvertelsituatie. Als voorbeelden kunnen genoemd worden het religieuze experiment van de kleine Goethe (IX, 43-5) en de kennismaking met Charlotte Buff (IX, 543-4).¹²²

Tekstuele interferentie vindt plaats op de meest eenvoudige wijze: de woorden van de (intradiëgetische) held worden genarrativiseerd door de extradiëgetische verteller. Een eerste mogelijkheid is het geval, waar de bewoording volledig afkomstig is van de verteller, die uitsluitend de inhoud van de woorden van de held wil overbrengen (door V.N. Volosinov "referent-analyzing modification" genoemd (geciteerd in Musarra-Schrøder 1981: 17)). In deze enkelvoudige vorm komt tekstinterferentie een aantal malen voor in *Dichtung und Wahrheit*. Wij zien dan een vertelactiviteit op beide diëgetische niveaus en een focalisatieactiviteit op uitsluitend het intradiëgetische niveau. Wanneer er sprake is van een superieur weten of zien van de extradiëgetische verteller (voorbeelden hierboven) bezit deze het monopolie op het

¹²² Enigszins verwarrend werkt de dubbele objectivering, wanneer Goethe over zichzelf (als extradiëgetische verteller) spreekt als "Verfasser" (van *Dichtung und Wahrheit*, e.g. IX, 541), maar ook over zijn intradiëgetische "ik" spreekt als "Verfasser" (van *Götz von Berlichingen* en, iets verder in dit dertiende boek, van *Die Leiden des jungen Werther*, e.g. IX, 576-7).

vertellen en bestaat er focalisatieactiviteit op beide niveaus.

De tweede, complexe vorm van tekstinterferentie bestaat uit transpositie en de vrije indirecte rede. In het eerste geval is met name de verteller aan het woord, maar deze citeert binnen het kader van het "discours transposé" het personage; in het tweede geval zijn zowel de verteller als het personage aan het woord. De vrije indirecte rede treffen wij niet aan in *Dichtung und Wahrheit*, maar een enkele keer kunnen wij passages aanwijzen, waarin de verteller nog steeds aan het woord is ("discours transposé" of indirecte rede met "inquit"-aanwijzingen), maar tegelijkertijd enkele geïsoleerde woorden citeert uit de oorspronkelijke repliek van de held op intradiëgetisch niveau, zoals in "Ich hatte dem Mädchen begreiflich gemacht, dass es nur darauf ankomme, den Papa anzuführen" (IX, 445). "Papa" kan geïnterpreteerd worden als rest uit het discours van de held. Volosinov spreekt in dergelijke gevallen van "'texture-analyzing modification'", waaronder verstaan wordt: "le narrateur ne dirige plus seulement son attention sur le continu du discours du personnage, il la dirige aussi vers ses particularités stylistiques" (Musarra-Schröder 1981: 17). Deze complexe vorm van tekstinterferentie met focalisatie- en vertelactiviteiten op beide diëgetische niveaus komt zelden voor in *Dichtung und Wahrheit*.

Afsluitend kan over de autodiëgetische vertelsituatie in de traditionele autobiografie opgemerkt worden, dat de dominantie bij de alwetende, extradiëgetische ik-verteller-focalisator ligt. De intradiëgetische instantie komt zelden aan het woord; in de meeste gevallen wordt zijn discours genarrativiseerd door de extradiëgetische vertelinstantie, waardoor er slechts sprake kan zijn van enkelvoudige interferentie. Er treedt geen interferentie op het niveau van de focalisatie op, daar de intradiëgetische focalisatie gefocaliseerd (en genarrativiseerd) wordt door de extradiëgetische verteller-focalisator. De kloof tussen de beide niveaus is sterk aanwezig en bovendien in een geprononceerder vorm dan in bijvoorbeeld *Les Confessions*, maar zij leidt niet tot dialogisme (Musarra-Schröder 1981: 50, Rimmon-Kenan 1985: 115). Dit is verklaarbaar uit de vooropgezette intentie tot het ontwerpen van een doelgerichte ontwikkelingsweg: anticipaties en voorbereidingen, maar ook dwaalwegen en naïveteiten moeten ingepast worden in de ideologie van de extradiëgetische verteller-focalisator. Een discrepantie tussen de niveaus kan dan ook geen emancipatoire betekenis voor de intradiëgetische held tot gevolg hebben.

1.3. HET BESCHRIJVINGSMODEL

1.3.1. De status van het model binnen de beschrijving van de evolutie van het genre

Zoals uit 1.1. is gebleken, vormt de traditionele autobiografie een stadium in de ontwikkeling van de autobiografie, dat verklaarbaar is in zijn historische context. Dit betekent, dat noch *Les Confessions* noch *Dichtung und Wahrheit* het genre initiëren en dat zij slechts overgangsvormen zijn in de evolutie ervan. Deze visie voorkomt, dat aan de keuze voor *Dichtung und Wahrheit* als uitgangspunt voor de beschrijving van de traditionele autobiografie een waardeoordeel wordt toegekend, die voorafgaande teksten zou diskwalificeren en *Dichtung und Wahrheit* wetgevend zou maken voor wat er na zou verschijnen (cf. Lejeune 1975a: 317). Dit gevaar van een impliciete evaluatie, dat de keuze voor *Dichtung und Wahrheit* in zich draagt, is wellicht minder ernstig dan een andere dreiging: Klaus Hempfer¹²³ wijst er terecht op, dat het tot norm nemen in een genredescriptie van een belangrijk werk niet zonder risico is, daar een dergelijk werk zijn grootheid vaak juist ontleent aan het uitstijgen boven de wetten van het genre, waarvan het een exponent is. Bovendien bestaat er *a priori* geen criterium, waarom één tekst als bijzonder zuivere representant kan gelden van een genre (*ibid.*, p.134).¹²⁴

Het oude hermeneutische probleem doemt weer op: hoe kan aangegeven worden welke werken tot een bepaald genre behoren, wanneer dat genre pas op grond van die werken gedefinieerd kan worden? Ph. Lejeune (1975a: 334) is van mening, dat het gebruik van de theorieën van Ju. Tynjanov, J.R. Searle en H.R. Jauss het mogelijk maakt om uit deze impasse te komen.

E.W. Bruss heeft inderdaad het werk van Tynjanov en Searle tot basis van haar visie op de evolutie van het genre van de autobiografie

¹²³ Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese* (1973), p.135.

¹²⁴ Een niet onaardige ondersteuning voor het tot paradigma verheffen van de autobiografie van Goethe draagt Nietzsche aan, wanneer deze over Goethe schrijft: "Goethe- kein deutsches Ereignis, sondern ein europäisches (...)" (*Götzen-Dämmerung*; in: *Werke* III, 470/ II, 1024).

genomen; aan de ideeën van Jauss wijdt zij eveneens enige ruimte.¹²⁵ Tynjanovs model heeft zij in een nieuw kader, namelijk dat van de pragmatiek geplaatst. Omdat hierboven (1.2.1.) over deze benadering reeds het een en ander is gezegd, wordt hier volstaan met een korte toevoeging. Wanneer Bruss het speech act-model gebruikt, situeert zij het genre van de autobiografie in een communicatiesituatie: zij stelt zich de vraag hoe een tekst als autobiografie functioneert in een bepaalde periode en welke de genre-aangevende indicaties zijn. Deze indicaties vormen samen "die paradigmatische Isotopie der 'Gattung'" (Hempfer (1971: 105) parafraseert W.D. Stempel). Adequate onderkenning van deze tekens kan alleen geschieden tegen de achtergrond van een genreconcept. Dit genreconcept moet "das qualitative Textverständnis sichern, d.h. das Erfassen der spezifischen Intentionen" (*ibid.*). Het begrijpen van de "Gattungsimplicationen" (*ibid.*, p.106) hangt van de verwachtingshorizon van de lezer af en is derhalve historisch van aard. Dit gegeven leidt tot een belangrijk onderscheid, dat Bruss niet heeft gemaakt: enerzijds bestaan er "die historischen Gattungen als bewusste und gewusste Normen eines historischen Kommunikationsprozesses" (*ibid.*), waarbij voor het onderkennen van "der intendierten 'Gattung' und damit des Textsinns eine 'instruction préalable du public' notwendig ist" (*ibid.*, Hempfer citeert en parafraseert Stempel). Anderzijds bestaan er aposterioristische constructies van genres in modellen, die niet historisch zijn en geen onderdeel zijn van de normen waarop de toenmalige literaire communicatie een beroep deed.

Het "pacte autobiographique" is een historisch begrip: het is een concretisatie van een historische norm, die, wanneer hij vernieuwend

¹²⁵ Hempfer (1971: 213) wijst op een aantal problemen in Tynjanovs evolutiemodel (zie voor dit model Jurij Tynjanov, "Das literarische Faktum" (1971)), dat mijns inziens terug te vinden is in Bruss' theorie. Zo neemt zij wat Hempfer Tynjanovs "modernistisches Originalitätsdenken" (*ibid.*) noemt over, waarvoor voor het einde van de achttiende eeuw geen basis bestond. Vervolgens laat zij evenmin ruimte voor een zelfstandige, stabiele fase tussen de voortdurende bewegingen van innovatie en automatisering. Ten slotte is het zo dat, in tegenstelling tot Bruss' en Tynjanovs visie, naast invariabele, tijdloze eigenschappen, ook oppervlaktekenmerken bij kunnen dragen tot de formulering van een diachroon genresysteem. Overigens is het geen toeval dat de traditionele autobiografie tegelijk met de aan het eind van de achttiende eeuw opgekomen originaliteitsgedachte verschijnt. Het voert evenwel te ver hier op dit verband verder in te gaan.

was, zeker een "préalable du public" behoeft. Lejeune is derhalve met zijn onderzoek op dit gebied historisch-descriptief werkzaam.¹²⁶ Bruss heeft dit over het hoofd gezien: in haar ahistorisch-normatieve werkwijze weigert zij dan ook te erkennen, dat er een "pacte" kan bestaan tussen bijvoorbeeld een achttiende-eeuwse autobiograaf en een twintigste-eeuwse lezer (1974: 14n). Op haar abstractieniveau kan daarvan inderdaad geen sprake zijn; haar verwijt mist echter elke grond, omdat Lejeune hier de historische literaire communicatie beschrijft.

Terloops zijn hier termen uit de receptie-esthetische theorieën van H.R. Jauss genoemd. Zijn concept van de "verwachtingshorizon" vereist, evenals Lejeunes tegengestelde (want auteurgerichte) begrip van het "pacte", een historisch-descriptieve benadering. De receptie-esthetica biedt een gedeeltelijke oplossing voor het hierboven gesignaleerde hermeneutische probleem. In elk genreonderzoek kan, wanneer het de corpusbepaling betreft, bijvoorbeeld de historische, bestaande indeling van teksten als uitgangspunt genomen worden. Zo levert in het concrete geval van de autobiografie het antwoord op de vraag, waarom tijdgenoten van Goethe *Dichtung und Wahrheit* wel als een eigen levensbeschrijving, maar niet als passend binnen de

¹²⁶ Lejeunes definitie van het genre (geciteerd in noot 56) blijkt, volgens zijn critici, juist deze historiciteit te ontberen. Een korte inventarisatie kan ons dit leren: Genette is bijzonder uitgesproken in zijn oordeel: "sa [de Lejeune; O.S.] définition, combinatoire de traits thématiques (...), modaux (...) et formels (...) est typiquement aristotélicienne, et rigoureusement intemporelle" (Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (1979), pp. 84-5). Ook Michael Ryan is niet zachtzinnig: "Philippe Lejeune's theory of autobiography is founded on the principle of self-evidence". Even hiervoor heeft hij reeds opgemerkt: "As ideology, self-evidence is a denial of history" (Michael Ryan, "Self-Evidence" (1980), resp. p.5 en p.4). Elders is (soms vergelijkbare) kritiek te vinden, e.g. in James Olney, *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (1980a), pp.17-8 en in Robert Elbaz, "Autobiography, Ideology, and Genre Theory" (1983), p.188. Lejeune erkent dat zijn poging tot definiëring van het genre niet historisch is (Lejeune 1975a: 45), terwijl de autobiografie toch gedefinieerd zou moeten worden als "un effet contractuel historiquement variable" (*ibid.*). Op pp.326-34 gaat hij evenwel op deze kwestie in. Typologische benaderingen zijn volgens hem niet in staat de historische "variabilité" (*ibid.*, p.329) van een genre te beschrijven en te verklaren. Het zou juist de taak van de genretheorie moeten zijn "de decouvrir les lois de fonctionnement des systèmes historiques des genres" (*ibid.*). Veel meer dan een programma daarvoor geeft Lejeune niet. "Le pacte autobiographique (bis)" (1983, opgenomen in Lejeune 1986) biedt evenmin concrete voorstellen.

bestaande normen voor dit genre recipieerden, materiaal op, dat aan andere contemporaine teksten kan worden getoetst en, juist in het geval van horizontdoorbreking, de basis kan vormen voor diachroon onderzoek (cf. Hempfer 1971: 135). De goed-gedocumenteerde receptie door Goethe van de *Vita* van Cellini kan in deze theorievorming opgenomen worden.¹²⁷

Deze enigszins schetsmatige bespreking van enkele relevante aspecten uit de genretheorie is nodig om de plaats van het beschrijvingsmodel binnen dit onderzoek duidelijk te kunnen maken. In deze paragraaf verlaten wij namelijk het historisch-descriptieve niveau, waar wij (in 1.1. en 1.2.) vanuit bestaande studies over de autobiografie getracht hebben de componenten van de traditionele autobiografie te expliciteren. Wij bevonden ons daar op het niveau van de objectsbeschrijving, op basis waarvan de genrecode van de traditionele autobiografie geformuleerd werd. Vervolgens kan uit deze genrecode een beschrijvingsmodel geconstrueerd worden, dat een hoger niveau van abstractie bezit en de operationele formulering van de genrecode is. De confrontatie van dit beschrijvingsmodel met autobiografieën laat vervolgens de wijzigingen op het niveau van de genrecode in haar algemeenheid zien. Dit betekent, dat de genrecode als een dynamisch, evoluerend systeem beschouwd wordt, waarbinnen hoogstens van dominanties gesproken kan worden: elk van de haar constituerende elementen is variabel. De wijzigingen die de autobiografie tijdens het Modernisme ondergaat kunnen aldus ten dele hergeformuleerd worden als het resultaat van de invloed van een periodecode¹²⁸ op een genrecode.

¹²⁷ Zoals de isotopiedoorbreking op semantisch niveau beschreven kon worden in Griceaanse termen van schending en "implicature" (cf. hierboven 1.2.1.1.), zo kan ook de horizontdoorbreking met betrekking tot genreverwachtingen in deze termen worden geformuleerd, waarbij de horizonverwachting vergelijkbaar is met Grices CP. Overigens is het, zoals in het geval van Tynjanovs originaliteitsprincipe, niet vanzelfsprekend, dat de idee van de horizontdoorbreking voor het einde van de achttiende eeuw volledig bruikbaar is in de receptie-esthetische evolutietheorie.

¹²⁸ D.W. Fokkema geeft er in zijn *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984, pp.11-2) de voorkeur aan te spreken van groepscode boven periodecode. Zie over het codebegrip de inleidende woorden in het derde hoofdstuk hieronder, "Het Modernisme".

1.3.2. Het beschrijvingsmodel

De pragmatische component

Om als illocutionaire act te kunnen slagen moet de autobiografie aan een aantal voorwaarden voldoen. Deze voorwaarden of genreconstituerende regels betreffen de pragmatische, de semantische en de syntactische niveaus van de tekst. De autobiografische speech act ("ik autobiografeer") is een serieuze speech act met een gepretendeerde referentialiteit. Het is aan de lezer deze intentie te onderkennen. Op basis van indicaties binnen en buiten de tekst dient hij "inferences" te maken op basis waarvan hij de tekst als autobiografie decodeert. De belangrijkste pragmatische indicatie is de identiteit van auteur, verteller en van protagonist. Schending van deze regel komt in de traditionele autobiografie niet voor.

Wat het aspect van de historische waarheid betreft, staat het de autobiograaf vrij haar geweld aan te doen: de autobiografie kenmerkt zich namelijk door de genoemde pretentie een verslag van verifieerbare, historische feiten te zijn en door haar unieke contract tussen auteur en lezer, dat bij de laatste een werkelijkheidsillusie tot stand kan brengen. Deze pretentie sluit niet uit, dat de notie van de oprechtheid kan blijven bestaan.¹²⁹

Vervolgens kenmerkt de traditionele autobiografie zich door een bijzondere combinatie van (verifieerbare) historiografie en esthetisering. Beide staan in dienst van een niet meer historische, maar literaire intentie, die echter niet een intentie tot fictionalisering is. De traditionele autobiografie is gelijk aan de literaire autobiografie. Een andere dan de historische waarheid (zoals die in Bruss' regels fungeert) is de pragmatische kern van de traditionele autobiografie geworden. De lezer van de traditionele autobiografie kan de historische waarheid slechts tot op zekere hoogte reconstrueren; voor het resterende gedeelte richt de aandacht van de lezer zich niet meer op de buitentekstuele referenties, maar op referenties in de boodschap zelf. De autobiografie

¹²⁹ Van belang is, dat deze notie van de oprechtheid verklaart, waarom in de traditionele autobiografie het CP (Grice) niet door "flouting" geschonden kan worden en wel door "violation", "opting out" en "clashing". In de Modernistische autobiografie wordt de oprechtheid opgegeven en tegelijkertijd zien wij dat op dat moment "flouting", de typische en enige vorm van regelschending in fictie, verschijnt naast de drie andere.

heeft zich definitief van de op de biografie gebaseerde lectuur losgemaakt.

De semantische component

Het centrale semantische veld van de traditionele autobiografie is "individualiteit" dat, als semeen beschouwd, gekarakteriseerd wordt door onder andere de volgende semen: [uniciteit], [historiciteit], ["unfolding"], ["development"], [harmoniciteit], ["Subjektivität"], [kenbaarheid], [exemplariteit], [continuïteit], [homogeniteit], [antropocentrisme] en [optimisme]. De semantische kern in de traditionele autobiografie is de beschrijving van de ontwikkeling van deze "individualiteit", die zich in een dialectische relatie met de omringende werkelijkheid afspeelt. Er bestaan geen epistemologische problemen met betrekking tot subject en werkelijkheid: causaal-psychologische en causaal-historische modellen garanderen een verklaarbare, continue, optimistische voorstelling van het eigen leven. De bestaande narratieve patronen bieden de mogelijkheid het leven en de beschrijving van het eigen leven teleologisch te structureren. Reeds voor het begin van het schrijven ligt het resultaat ervan vast. Het individu dient beschreven te worden in zijn overeenkomsten en zijn verschillen met andere individuen in dezelfde of eerdere generaties. Aldus wordt het representatieve en het unieke met elkaar gecombineerd. Omdat het autobiografisch schrijven noch de herinneringsactiviteit aanleiding geven tot problemen, zijn zij nauwelijks onderwerp van het vertellen.

De syntactische component

Wat de behandeling van de tijd in de traditionele autobiografie betreft, zien wij dat het retrospectieve vertellen een kloof in de tijd met zich meebrengt tussen verteller en protagonist. Voorts bezit de chronologie van het vertelde een strakke continuïteit en is het vertellen zelf hoofdzakelijk singulatief van aard. De vertelactiviteit is tijdloos, dat betekent dat zij niet evolueert maar zich in een fictief heden bevindt. Bovendien wordt de vertelactiviteit niet gediëgetiseerd. De modus van het "histoire" domineert ten opzicht van die van het "discours".

Op het niveau van het vertellen en van het focaliseren zien wij dat de kloof tussen de extradiëgetische verteller-focalisator en de

intradiëgetische protagonist voortdurend gehandhaafd blijft en de eerste aan de laatste geen zelfstandigheid toestaat. Er is slechts sprake van een eenvoudige vorm van tekstinterferentie in de traditionele autobiografie: afgezien van die fragmenten, waarin de extradiëgetische verteller de woorden van de intradiëgetische held citeert, narrativiseert de eerste de woorden en de focalisatieactiviteit van de tweede. Het zien en weten van de extradiëgetische verteller-focalisator is in de de autobiografie kenmerkende autodiëgetische wijze van vertellen steeds superieur.

Hoofdstuk II

DE NEGENTIENDE EEUW

2.1. INLEIDING

Dit hoofdstuk stelt zich tot doel de veranderingen, die de genrecode van de traditionele autobiografie in de loop van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw ondergaat, vast te stellen. Als uitgangspunt dient hiertoe het in de voorgaande paragraaf ontwikkelde beschrijvingsmodel. Het ligt niet in de bedoeling om de genrecode van de negentiende-eeuwse autobiografie te formuleren. In deze inleiding zal globaal een beeld geschetst worden van de ontwikkeling die de autobiografie in deze periode te zien geeft. In de drie er op volgende paragrafen zullen de pragmatische, de semantische en de syntactische componenten van een viertal min of meer representatieve, op basis van bestaande secundaire literatuur geselecteerde autobiografieën besproken worden (zie noot 151).

Cyrus Hamlin citeert de volgende woorden van Harold Bloom: "'Subjectivity or self-consciousness (...) is the salient problem of Romanticism'".¹³⁰ Binnen de ruimte van dit Romantische zelfbewustzijn verkeren intuïtie en reflectie, ofwel verbeelding en intellect, in een voortdurende onderlinge strijd. Hamlin heeft getracht dit Romantische zelfbewustzijn onder woorden te brengen en het is met het volgen van zijn betoog, dat de beschrijving van de evolutie van de autobiografie in de negentiende eeuw wordt begonnen.¹³¹

¹³⁰ Cyrus Hamlin, "The poetics of self-consciousness in European Romanticism: Hölderlin's *Hyperion* and Wordsworth's *Prelude*" (1973), p.142.

¹³¹ Cf. William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre* (1980), p.88 voor een vergelijkbare

Hamlin stelt, dat het uiteindelijke doel van de Romanticus, sc. "self-consciousness", onbereikbaar is. De gevolgen voor een aantal negentiende-eeuwse autobiografieën zullen wij hieronder tegenkomen: als zij al niet onvoltooid zijn, worden zij door de autobiograaf niet zelden als mislukt beschouwd. De ervaring van het tekortschieten is een gevolg van het feit, dat het evenwicht (door Hamlin op basis van ideeën van Fichte "intellectual intuition" genoemd) tussen verbeelding en intellect in het proces van zelfkennis nimmer bereikbaar is. Immers, de belangrijke gebeurtenissen uit het leven van de auteur onttrekken zich aan de zelfcontrole op het moment van plaatsvinden (en ontlenen uiteraard hun belang mede aan dit verschijnsel): "The self becomes the agent or instrument of a higher power, whose concerns go beyond the life of the self and which thus remains for that self *ineffable*".¹³² Het begrip "ineffable" zijn wij hierboven met name met betrekking tot het Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit* een aantal malen tegengekomen. Daar stond het onder andere in verband met de in dat deel ingevoerde onverklaarbare macht van het "Dämonische" (cf. noot 94 hierboven). In het laatste boek van zijn autobiografie komt Goethe tot het inzicht, dat zowel de eigen subjectiviteit als de hem beïnvloedende en door hem beïnvloede werkelijkheid slechts beperkt kenbaar en beschrijfbaar is. Goethe heeft in zijn Voorwoord (1822) tot *Dichtung und Wahrheit* aangegeven, dat zijn vrijwel niet te bereiken ideaal hem, zoals hier reeds eerder is aangegeven, tot een "halb poetische[n], halb historische[n] Behandlung" dwingt. Vertaald in de termen die Hamlin hanteert in zijn bespreking van de Romantische autobiografie spreekt Goethe hier over de (actuele) "reflection" en de (historische) "experience", respectievelijk de poëtische voorstelling door "the poetic mind in and through its state of self-consciousness" en het object daarvan, de historische ervaring (Hamlin 1973: 152). Tot en met het Derde Deel van *Dichtung und Wahrheit* verkeerden beide in een harmonieus evenwicht en vormden zij elkaars complementen. De herinneringsactiviteit van de Romantische kunstenaar echter grijpt, wanneer er sprake is van het tekortschieten in het geval van onverklaarbare, hogere, intuïtieve ervaringen, vooral naar het middel van de poëtisering: "Only through the poetic act of recollection can the conscious mind attempt to comprehend such moments of higher

formulering van deze dichotomie.

132 Hamlin 1973: 146, cursivering van mij.

intuition" (*ibid.*, p.146). Herinneren wordt poëtiseren, *i.e.* fictionaliseren. Stephen Spender formuleert deze Romantische tendens als volgt: "They [sc. the Romantics; O.S.] provide the first examples of the poet becoming the poetry".¹³³ Voor de autobiografen geldt dit *a fortiori*.

In de toepassing van zijn centrale begrippen "experience" en "reflection" op Hölderlins *Hyperion* en op Wordsworths *The Prelude* treedt er een betekenisverschuiving op, die van belang is voor de context, waarbinnen het artikel van Hamlin hier aan de orde is. "Experience" en "reflection" verglijden van psychologische begrippen (namelijk als "intuition" en "intellect") tot termen in Hamlins analytische metataal. Als adequaat alternatief biedt zich ons inziens hiervoor het paar "histoire" en "discours" aan, zoals Jean Starobinski (1980) dat ontleend heeft aan Émile Benveniste (1966). Het Romantische streven naar een poëtica van de "self-consciousness" wordt gekenmerkt door een niet-aflatend, onoplosbaar conflict van "experience" *versus* "reflection" of, zoals het nu geformuleerd kan worden, "histoire" *versus* "discours". Waar in de traditionele autobiografie het "discours" ondergeschikt was aan het "histoire", eigent het "discours" zich nu een steeds belangrijker positie toe. Hiermee treedt het heden, het scheppen van de tekst, de wereld van het verhaal binnen. In het geval van *The Prelude* heeft dit tot gevolg, dat het verslag van de ontwikkeling van de dichter samenvalt met de reflectie over de constructie van het gedicht (*cf.* het aan het einde van de vorige alinea opgenomen citaat van Stephen Spender).

"Discours" en "histoire" getuigen beide van de uiteindelijke onbereikbaarheid van de kennis van het "zelf". Het psychologische onvermogen vindt zijn equivalent in de Romantische poëtica van het onvoltooibare. Naast de onverklaarbaarheid van bovenpersoonlijke machten staat de onverklaarbaarheid van de diepste subjectiviteit:

We cannot say that the poetic comprehension of self within the framework of its developing experience of the world is either 1) a projection of the mind upon the world, a product of the subjective imagination, a *fiction*, through which we "make" ourselves; or 2) an insight or an intuition, like a gift of grace or an epiphany, a glimpse of some higher truth, derived by inspiration from some other power, call it the Spirit, or Genius, or God.¹³⁴

¹³³ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (1963), p.137.

¹³⁴ Hamlin (1973: 171) baseert zich in dit verband op I.A. Richards' *Coleridge*

Dit Romantisch dilemma heft zichzelf op in de loop van de negentiende eeuw. De verbinding tussen de beide alternatieven is niet meer mogelijk en er rest slechts een keuze voor een der opties: of een verder voortschrijdende fictionalisering of een ingrijpende defictionalisering. *De facto* betekent dit het inslaan van de weg naar de autobiografische roman *c.q.* de zelf-mystificatie, of de weg van de memoires. Het spreekt voor zich dat deze tweedeling simplificerend is: de hieronder ter sprake komende teksten laten zich niet alle ondubbelzinnig in een der beide categorieën onderbrengen. Omdat het hier in de eerste plaats gaat om de evolutie van de autobiografie, zal aan de autobiografische roman vrijwel geen aandacht besteed worden.

Zoals opgemerkt heeft Goethe het hierboven gesignaleerde dilemma ervaren en wellicht is het mede een oorzaak geweest voor de slepende redactie van het Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit*. Het spanningsveld tussen "Wahrheit" en "Dichtung" kan nu op deze plaats geïnterpreteerd worden als de dialectiek tussen de erkenning van het bestaan van een aprioristisch "zelf" dat kenbaar is in momenten van poëtische inspiratie, en het besef, dat het artistieke project wellicht niet de "identité" blootlegt, maar een "ipséité" schept (de termen zijn van Paul Ricoeur (*cf.* noot 65 hierboven)). Niet zonder reden signaleert Karl Weintraub dan ook een zekere mate van "epistemological modesty" (Weintraub 1978: 368) in met name het laatste deel van *Dichtung und Wahrheit*. Klaus-Detlev Müller betoogt, dat na *Dichtung und Wahrheit* de spanningsvolle synthese tussen projectie en reconstructie, tussen fictie en niet-fictie, niet meer mogelijk is. De synthese tussen autobiografie en roman, die de traditionele autobiografie kenmerkt, moet, aldus Müller, als "eine zeitlich begrenzte Sonderentwicklung" (*op. cit.*, p.354) beschouwd worden, welke slechts op grond van de vervulling van een tweetal voorwaarden mogelijk was.¹³⁵ Het einde van de synthese tussen roman en autobiografie na

on *Imagination*. Met Richards is Hamlin van mening, "that this fundamental ambiguity must be preserved" (*ibid.*). Op deze plaats wil ik terugverwijzen naar de belangrijke brief van Goethe aan Ludwig I. van Beieren van 1-11-1830, waarin hij attendeert op de noodzaak van het gebruik van "Fiktion" in zijn autobiografie (hierboven geciteerd in 1.2.1.3.).

¹³⁵ Deze voorwaarden luiden: 1. "die Vorstellung, dass epische Totalität aus dem Horizont individuellen Daseins und individueller Erfahrung zu gewinnen sei"; 2. het bestaan van de "Form des (realistischen) Lebenslaufs

Dichtung und Wahrheit verklaart Müller uit het feit, dat de autobiografie haar band met de roman, het epische vertellen, loslaat, omdat de steeds meer op het subjectieve georiënteerde roman zich verwijdt van de autobiografie, die dit subjectieve met de werkelijkheid wil blijven verbinden. Waar de autobiografie nog wel deze band vasthoudt (Müller noemt hier de naam van Jean Paul), ontwikkelt zich een "Prädominanz des Subjektiven", hetgeen tot een vernietiging van de bestaande autobiografische vorm leidt ("Sprengung der Form", *ibid.*). Tegenover deze sterk subjectieve vorm staat een vorm van de eigen levensbeschrijving, waarin het subject terugtreedt achter de door hem geschilderde werkelijkheid; in dit geval mogen wij spreken van memoires.

Niet geheel parallel aan deze ontwikkelingsschets staat de visie van W. Spengemann. Hij situeert wat hij de "historische" autobiografie noemt in de Renaissance en de Verlichting, de "filosofische" autobiografie aan het einde van de achttiende eeuw en de "poëtische" autobiografie in de negentiende eeuw. Deze voorstelling van de evolutie van de autobiografie ("the movement of autobiography from the biographical to the fictive mode" (Spengemann 1980: xiv)) houdt voor Spengemann onder andere in, dat alle denkbare autobiografische strategieën aan het einde van de negentiende eeuw gerealiseerd zijn en dat de twintigste eeuw daar slechts variaties van kan aanbieden. Hier is binnen het kader van de negentiende-eeuwse autobiografie van belang, dat Spengemann *The Prelude* een filosofische autobiografie en *Sartor Resartus*, *David Copperfield*¹³⁶ en *The Scarlet Letter* poëtische

als Grundlage epischer Konsistenzbildung" (*op. cit.*, p.354). Het behoeft geen betoog, dat het gebruik van literaire technieken niet noodzakelijk fictionalisering met zich meebrengt. Nietzsche heeft gewezen op het feit, dat Goethe een synthese verpersoonlijkte, die in de gehele negentiende eeuw niet (meer) te bereiken was: "Ist nicht das neunzehnte Jahrhundert, zumal in seinem Ausgange, bloss ein verstärktes *verrohtes* achtzehntes Jahrhundert, das heisst ein *décadence*-Jahrhundert? So dass Goethe nicht bloss für Deutschland, sondern für ganz Europa bloss ein Zwischenfall, ein schönes Umsonst gewesen wäre?", in *Götzen-Dämmerung* (III, 471/II, 1025). Goethes scharnierpositie wordt hier, zij het op eigenzinnige wijze, nogmaals onderstreept (zie voor Nietzsches "décadence"-begrip e.g. Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (1977), pp.178-95).

¹³⁶ Volgens Georg Misch neemt in de negentiende eeuw na *Dichtung und Wahrheit* de roman de taak van de autobiografie over om de persoonlijke geschiedenis van de kunstenaar gestalte te geven (Misch 1969: 970). Dickens' *David Copperfield* acht hij het hoogtepunt van deze ontwikkeling

autobiografieën noemt. Voor deze drie laatste geldt, dat zelfkennis slechts door middel van "a fictive action" (*ibid.*, p.132), door "the actions of the poetic imagination" (*ibid.*, p.134) mogelijk is. Het voert te ver hier nader in te gaan op Spengemanns onconventionele driedeling; van groter belang is zijn conclusie. Hij is van mening, dat een autobiografie zonder autobiografische feiten mogelijk is en dat naamsgelijkheid tussen auteur enerzijds en verteller en protagonist anderzijds en zelfs tussen verteller en protagonist niet noodzakelijk is om van een autobiografie te kunnen spreken. Wel noodzakelijk acht hij (samenvattend):

1. the assumption of an absolute, unconditioned self or soul that transcends and hence justifies all conditioned experience;
2. [the] central concern [about] the realization of that absolute self, either by explaining it, or by discovering it, or by enacting it symbolically;
3. the deployment of certain narrative *personae* who represent (...) on the one hand the self he knows or wishes to know, and on the other hand, the self that knows or seeks to know;
4. a language that can only be called *allegorical* in that whatever the explicit, sensible referent of any linguistic figure may be, its ultimate and principle referent is always the otherwise ungraspable self. (*Ibid.*, p.120, mijn nummering)

Uit deze vier punten blijkt, dat Spengemann voor zijn visie op het genre van de autobiografie nog een Romantische persoonlijkheidsopvatting hanteert, die waarschijnlijk een gevolg is van de selectie van zijn corpus en met name van zijn keuze voor de negentiende eeuw als eindpunt. Deze Romantische waarden en normen vat Candace Lang zo samen, dat zij kunnen fungeren als conclusie van deze inleidende woorden:

1. Each individual possesses a unified, unique, *ineffable* [mijn cursivering; O.S.] self.
2. The authentic self, being pre-cultural, is in constant danger of alienation through commerce with the other. This of course presupposes the original integrity of the romantic subject, who, penetrated by a nostalgia for his earlier pure, "natural" state, regards language and other cultural manifestations with the utmost suspicion.
3. There is an originary universal human nature, making possible communication among individuals at a pre-cultural level, e.g., through sentiment, which as a truer, more immediate expression of the private individual, is superior to rational discourse.
4. Poetry and art (as opposed to "ordinary" conventional signs) alone express the inexpressible, effecting a fusion of form and content, idea

and matter, and so on.

5. Since the self is a pre-linguistic entity, it may dissimulate itself *behind* linguistic personae which it arbitrarily creates in order to safeguard its purity and maintain its autonomy. This act of *dédoublement* -which constitutes the self as an object of knowledge- has come to be known as romantic irony.¹³⁷

Wanneer wij nu onze blik richten op een aantal nationale literaturen, dan kunnen wij constateren, dat in Duitsland, voordat het Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit* is verschenen, reeds kritiek op Goethes methode ontstaat. Jean Paul noemt zijn autobiografie niet zonder vingerwijzing *Wahrheit aus Jean Pauls Leben (Erstes Heftlein 1826; Zweites Heftlein 1827)*. Onmiddellijk in het begin van dit werk wordt het onderscheid met Goethes eigen levensbeschrijving duidelijk: waar Goethe zijn geboorte schetst als de geboorte van een uniek individu, waaraan de hele kosmos heeft deelgenomen, verdwijnt in Jean Pauls autobiografie het individu achter een zorgvuldig geconstrueerde opeenvolging van natuurbeschrijvingen, die slechts toevallig samengaan met een gebeurtenis van volstrekt ondergeschikt belang, de geboorte van Jean Paul. Wuthenow schrijft over *Wahrheit aus Jean Pauls Leben*: "Im Gegensatz zu Goethe will Jean Paul sichtbar machen, dass das Individuum, der Autor sich im Grunde gar nicht erklären kann, 'weder aus sich noch den Umständen'" (Wuthenow 1974: 204-5, Jean Paul citerend). Hierin herkennen wij het door Cyrus Hamlin geformuleerde Romantische dilemma. Zoals zo vele autobiografieën in de negentiende eeuw is ook deze niet voltooid: Jean Paul beseft dat hij te weinig van zichzelf kende om een afgeronde autobiografie te kunnen schrijven. Van een mislukking wil Wuthenow (*ibid.*, p.206) niet

¹³⁷ Candace Lang, "Autobiography in the Aftermath of Romanticism", p.4. Aan Spengemanns en Langs conclusies is daarom zoveel ruimte gegeven, omdat zij de "traditie" vormen, waarop de Modernistische autobiografie zich baseert (en, wat belangrijker is, welke zij voor een deel overneemt). Lang uit scherpe kritiek op Spengemanns visie op de autobiografie, die er op neerkomt, dat Spengemann, net als de autobiografen die hij bespreekt, het Cartesiaans enthymeme "ik schrijf, dus ik ben" (sc. het vooronderstellen van het subject dat is in relatie tot het subject dat schrijft) stilzwijgend accepteert. Volgens Lang is er reden te over om in de literaire kritiek deze presupposities te herzien en opnieuw, maar dan zonder deze vooroordelen, de evolutie van de autobiografie te bestuderen. In hoofdstuk vier hoop ik op dit probleem terug te komen.

spreken. Binnen het kader van de negentiende-eeuwse autobiografie kunnen wij het verschijnsel niettemin symptomatisch noemen.

Een nog sterkere distantie van de over de gehele negentiende eeuw haar slagschaduw werpende autobiografie van Goethe kunnen wij bijvoorbeeld aantreffen in *Leben. Von ihm selbst* (1860) van Georg Gottfried Gervinus. Hierin schrijft hij onder andere: "Meine Lebensbeschreibung wird keine Bekenntnisschrift und kein Roman, und nicht Dichtung und Wahrheit sein, sondern plane, einfache Geschichte" (geciteerd in Neumann 1970: 160). De terugkeer naar de memoires/"Zweckform" is evident. Ambivalente houdingen tegenover *Dichtung und Wahrheit* zijn vanzelfsprekend ook mogelijk. Carl Gustav Carus koppelt zijn *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865) voortdurend aan Goethes autobiografie. Carus' autobiografie kenmerkt zich echter door een mate van verinnerlijking, die Goethes eigen levensbeschrijving vreemd is. Het interieure leven wordt sterk gekoesterd, het heden wordt genegeerd en in zijn zoektocht naar zijn verleden gaat Carus voorbij aan de zich snel wijzigende actuele situatie. Neumann concludeert: "Carus' Autobiographie vollzieht in sich den Wandel, der zwischen den Goetheschen Bildungs- und den Proustschen Erinnerungsromanen liegt" (*op. cit.*, p.155).

Jürgen Lehmann komt na een pragmatische benadering van het genre tot een zelfde conclusie. Na geconstateerd te hebben dat het genre van de autobiografie in "Idealtypen" is onder te verdelen (*sc.* de drie speech acts van de "berichtende, erzählende und bekennende" autobiografie), stelt hij vast, "dass die Geschichte der deutschen Autobiographie zwischen dem Beginn des 18. und dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch den Dominanzwechsel von der bekennenden zur erzählenden und von der erzählenden zur berichtenden Autobiographie geprägt ist".¹³⁸ De autobiografieën van Adam Bernd uit 1738, van Johann Wolfgang von Goethe uit 1811-1833 en van Georg Gottfried Gervinus uit 1860 vormen voor hem de opeenvolgende vertegenwoordigers van deze typen.

Een volstrekt geïnterioriseerde autobiografie is Bogumil Goltz' *Buch der Kindheit* (geschreven in 1847). Dit werk past in geen opzicht in de ontwikkeling zoals Müller en Lehmann die schetsen. Het enige

138 Jürgen Lehmann, "Sprechhandlung und Gattungsgeschichte. Anmerkungen zur Geschichte der deutschen Autobiographie zwischen dem Beginn der 18. und dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts" (1983), p.272 en p.274).

doel in deze autobiografie is het trachten de verloren (kinder-)tijd terug te vinden. De werkelijkheid buiten het subject wordt uit de autobiografie geweerd. De ordening van de tekst is niet chronologisch, maar associatief, herinnering en fantasie glijden voortdurend in elkaar over: "Erinnerung und Phantasie, die Medien des Autobiographen, erfuhren in Goltz' Autobiographie ihre Apotheose. Sie schufen im *Buch der Kindheit* eine extrem subjektive, lyrische, stets vom 'Zerfliessen' bedrohte utopische Welt im Wort" (Neumann 1970: 88). Alleen in haar poëtisch-lyrische vorm kan deze autobiografie haar voltooiing bereiken en het onbereikbare gestalte geven. De grens met de fictie is ver overschreden; wat de conventies van de autobiografie niet toestaan, is in de fictie wel mogelijk.

De dialectische synthese, zoals die in *Dichtung und Wahrheit* optreedt, kan Hegeliaans worden geïnterpreteerd. Het model van de "Bildung" is een metafoor voor de optimistische, dialectische vooruitgangsgedachte. Volgens Hegel is er nooit één waarheid, maar moeten wij steeds spreken van een proces van waarheden binnen de beweging van een voortdurend voortschrijdende kennis. Waar en onwaar zijn twee gezichten van dezelfde these: "Iedere bewering is evenzeer positief als negatief. Terwijl een negatie verschijnt, is reeds de volgende stap naar het hogere begrip gedaan. Dit presenteert zich echter als synthese, als eenheid van zichzelf en het tegenovergestelde".¹³⁹ Elke kennis is voorlopig, want historisch bepaald. Niettemin is deze voorlopigheid optimistisch getint, omdat zij een fase naar een vaststaand doel, namelijk het absolute weten, de absolute kennis van het absolute wezen, God, is. Zoals wij zagen, ontbreekt in het laatste deel van *Dichtung und Wahrheit* een dergelijk vooruitgangsgeloof reeds. Het is evenwel Søren Kierkegaard, die de Hegeliaanse dialectiek zelf een negatieve betekenis heeft gegeven. Hij spot met Hegels positieve, inclusieve dialectiek en draait haar om: het positieve is tevens negatief, de opwaartse spiraal wordt tot een neerwaartse spiraal, de inclusieve synthese een exclusieve, ontkennende synthese. Overal om zich heen ziet Kierkegaard destructieve tendensen en signaleert hij de dreigende opkomst van het negatieve, het niets. Met name bindt hij de strijd aan tegen het in verval geraakte en door de officiële kerk misbruikte Christendom. Zijn gehele oeuvre staat in het teken van het door middel

¹³⁹ Robert Heiss, *Hegel, Kierkegaard, Marx. De grote dialectische denkers van de 19e eeuw* (1976), p.105.

van voortdurend zelfonderzoek creëren van een mentale zuiverheid, die de sprong naar een religieuze existentie mogelijk moet maken. Deze sprong is de laatste synthese in een dialectisch proces, dat zich in zijn werk weerspiegelt.

Zelf deelt Kierkegaard zijn oeuvre in in drie naast (en niet na) elkaar staande delen in *Het Gezichtspunt van mijn Schrijverswerkzaamheid*.¹⁴⁰ Hij onderscheidt een romantisch deel (waartoe hij *Of-Of*¹⁴¹ rekent), een filosofisch deel en een religieus deel. Op het meest abstracte niveau staan de esthetische (sc. romantische) en de ethische (sc. filosofische) existentie tegenover elkaar. Beide vormen de these en de antithese, die worden afgewezen in de synthese van de religieuze existentie, welke dus geen positieve, maar een negatieve, destructieve fase is. Dit procédé van de negatieve dialectiek, van de twee elkaar uitsluitende en uiteindelijk afgewezen standpunten, van de onoplosbare paradox, vinden wij ook op het niveau van de gedachte- en zinsbouw terug: elke visie en elke mogelijkheid wordt onmiddellijk geconfronteerd met haar tegendeel en beide worden verworpen.

De plaats van *Entweder/Oder* binnen het oeuvre van Kierkegaard is nu duidelijk: het werk schetst het dilemma van de esthetische existentie tegenover de ethische existentie. De noodzaak om een keuze te maken tussen beide wordt herhaaldelijk benadrukt, maar een echte keuze (of ... of) is niet mogelijk: beide opties worden immers afgewezen (noch ... noch). De negatieve synthese vormt het in het zelfde jaar verschenen en eveneens pseudonieme *Angst en Beven*,¹⁴² dat de noodzaak van de religieuze existentie bepleit en tegelijk het hieruit voortvloeiende besef beschrijft van de van de nietigheid van het door angst en beven getroffen bestaan.

¹⁴⁰ De volledige titel luidt: *Het Gezichtspunt van mijn Schrijverswerkzaamheid. Een Onmiddellijke Mededeling; Bericht aan de Geschiedenis*; oorspronkelijke titel: *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed. En Ligeftrem Meddelelse; Rapport til Historien* (1859).

¹⁴¹ De volledige titel luidt: *Of-Of. Een levensfragment, uitgegeven door Victor Eremita*; oorspronkelijke titel: *Enten-Eller. Et Livsfragment, udgivet af Victor Eremita* (1843). Verwezen zal worden naar de Duitse vertaling, *Entweder/Oder* (1985).

¹⁴² De volledige titel luidt: *Angst en Beven. Dialectische Lyriek door Johannes de Silentio*; oorspronkelijke titel: *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik af Johannes de Silentio* (1843).

Kierkegaard weet, dat de door hem geuite kritiek vereist, dat hij tot daden komt, maar hierin slaagt hij niet. Hij nestelt zich in een zelfgeschapen wereld, welke hij bevolkt met eveneens zelfgeschapen geestesgelijken (zijn vele pseudoniemen), met wie hij vertrouwelijk om kan gaan. Het bewustzijn van deze passiviteit (*cf.* de typische held van de "Bildungsroman") komt bijvoorbeeld in zijn dagboeken als volgt tot uitdrukking: "Wil God mij zo in staat stellen meer menselijk te kunnen inwerken, zodat ik mij niet steeds tot derde persoon hoef te maken, zodat ik persoonlijk in de toestanden kan ingrijpen, nu, dan ben ik geholpen" (geciteerd in Heiss, *op. cit.*, p.204).

In hoeverre deze "heteropsychografie", zoals wij *Entweder/Oder* wel mogen noemen, autobiografisch is, blijft vaag. Van een autobiografie mogen wij zeker niet spreken, hoewel aanwijzingen in de dagboeken en de allereerste woorden van A, de verteller van het eerste deel van *Entweder/Oder*, de lezer zeker in die richting sturen. A spreekt hier programmatistische woorden, die de lezer in de verdere lectuur van het werk ter harte moet nemen: de gevoelens van de verteller zijn niet geveinsd, maar echt. De doorzichtigheid van de betekenisvolle pseudoniemen ondermijnt hun verhullende functie, *i.e.* het reduceren van Kierkegaard tot hun secretaris. Dat het gebruik van de pseudoniemen geen spel of ironische maskerade is, moge uit het hierboven geciteerde dagboekfragment blijken.

A is de esthetische romanticus, die het liefst in zijn herinneringen leeft (Kierkegaard 1985: I,1, p.34). Zijn bijdrage bestaat uit heterogeen materiaal dat, in zijn juxtapositie, de wens verraadt geen vaste visie te willen uitdragen en paradoxen te willen koesteren (zoals het tegelijk willen herinneren en willen vergeten, *ibid.*, I,1, pp.239-42). Hij is van mening, dat het dagboek het voor hem meest geëigende genre is. De verteller van het tweede deel, B, probeert A ervan te overtuigen, dat hij in zijn esthetische zelfgenoegzaamheid geen keuzes durft te maken en om deze reden nooit een volwaardige identiteit kan bereiken. Hij vat zijn visie samen in de volgende woorden:

Der Hauptunterschied, um den sich alles dreht, ist, dass das ethische Individuum sich selbst durchsichtig ist und nicht "ins Blaue hinein" lebt, wie das aesthetische Individuum es tut. (*Ibid.*, II,2, p.275)

Evenals de vertellers van Goethe, Carlyle (zie onder) en anderen wijst B op de beperktheid van het streven naar zelfkennis: het "gnoothi seauton" mag niet het doel, maar kan slechts het begin van het inzicht in

het "zelf" zijn. Het subject wordt niet individu door zichzelf te kennen, maar door zichzelf te kiezen (cf. de titel van het gehele werk). Dit "zelf", zo houdt *B* zijn lezer, *A*, voor, is tegelijk het meest concrete en het meest abstracte dat bestaat, namelijk de vrijheid (*ibid.*, II,2, p.228). In vrijheid zichzelf kiezen wil zeggen in staat zijn zichzelf te realiseren en dit impliceert een identificatie met het ideale "zelf". Maar dit ideale "zelf" is onbereikbaar daar het een stadium is dat, eenmaal bereikt, weer verlaten moet worden. Dit steeds opnieuw breken met het verleden in een voortdurende ontwikkeling combineert continuïteit en discontinuïteit: de nieuwe synthese ontkent de voorgaande these en antithese. Het ideale "zelf", dat doel van het ethisch kennen en kiezen is en dat de *conditio sine qua non* van de individualiteit is, "ist nicht bloss ein persönliches Selbst, sondern ein soziales, ein bürgerliches Selbst" (*ibid.*, II,2, p.280). Het subject bezit de plicht zelfkennis te verbinden met maatschappelijke activiteit. Het koppelt hiermee het persoonlijke aan het algemene en is zo in staat zijn (voorlopige) individualiteit te realiseren. Dit eindpunt in het ethische stadium blijft, vanwege de onbereikbaarheid van het ideale "zelf", gepostuleerd. Bovendien valt dit stadium ten prooi aan de nihilistische dialectiek, want de ethische existentie is slechts een overgangsfase naar de sprong in de religieuze existentie. *Entweder/Oder* wordt in zijn geheel door *Angst en Beven*, dat de religieuze existentie bespreekt, afgewezen.

Een volstrekt ander uiterste, dat als zodanig aansluit bij de tendens tot objectivering zoals Müller die schetst, is Hans Christian Andersens *Das Märchen meines Lebens. Ohne Dichtung: Eine Skizze*.¹⁴³ De ondertitel van Andersens autobiografie (*Ohne Dichtung*) doet vermoeden, dat het hier om memoires gaat. Inderdaad beperkt *Das Märchen meines Lebens* zich tot uiterlijkheden: het is een opsomming van de talloze mensen, die Andersen in zijn artistieke ontwikkeling gesteund hebben en die hij op zijn vele reizen heeft ontmoet. In dat leven is hem zoveel geluk en goedheid van God en van de mensen ten deel gevallen, dat het op een sprookje lijkt dat hij zelf niet had kunnen bedenken: "ich könnte es so nicht dichten" (Andersen 1979: 219). Vele malen wijst hij er op, dat zijn leven inderdaad een sprookje lijkt, maar dat hij toch de zuivere waarheid beschrijft; op die momenten voelt hij zich gedwongen zich te verdedigen tegen de bestaande verwijten, dat hij uit trots en ijdelheid zijn succesvolle leven beschrijft. Het zijn

¹⁴³ Duitse vertaling (1979). Oorspronkelijke titel: *Mit Livs Eventyr* (1847).

evenwel steeds de anderen geweest, die hem met lof hebben overladen. In dit boek bewijst hij dit en het zijn dan ook de anderen, waarover verteld wordt.

In Frankrijk is de noodzaak van een positiebepaling ten opzichte van Jean-Jacques Rousseaus *Les Confessions* zo mogelijk nog sterker aanwezig dan in Duitsland, waar *Dichtung und Wahrheit* als referentiepunt geldt,¹⁴⁴ omdat Rousseau in zijn autobiografie, zoals wij hebben gezien, reeds aan vele problemen raakt en een voorschot neemt op mogelijke ontwikkelingen binnen het genre. Zo distantieert François-René Chateaubriand zich reeds in zijn allereerste plannen voor zijn autobiografie, *Mémoires d'Outre-tombe* (1849-1850) van *Les Confessions*, wanneer hij toezegt zich niet te zullen verlagen door zijn lezers te confronteren met persoonlijke zwakheden en ondeugden (Lejeune 1971: 164). Hij is weliswaar evenals Rousseau voornemens de zuivere waarheid neer te schrijven ("je suis résolu à dire toute la vérité" (geciteerd in Lejeune 1971: 166)), maar hij streeft een waardige waarheid na. Hij structureert zijn levensverhaal naar zijn drie publieke functies: zijn rol als ontdekkingsreiziger, als schrijver en als staatsman. Naast de publieke Chateaubriand is er ook een private persoonlijkheid: "il y a dans ma personne deux êtres distincts, et qui n'ont aucune communication l'un avec l'autre".¹⁴⁵ Richard M. Dunn wijst op de mystificatie door Chateaubriand van zichzelf en van historische personen in *Mémoires d'Outre-Tombe* en hij voert als oorzaak daarvoor aan diens "horror of the present" (1973: 184) aan, het willen ontsnappen aan het heden en aan de ervaring van de vergankelijkheid en van de dood. Zijn eigen levensbeschrijving is daarom tegelijk een middel om

¹⁴⁴ P. Spigt schrijft over de positie van de autobiografieën van Rousseau en Goethe in de ontwikkeling van het genre: "Na deze giganten zijn er alleen nog maar geringe modificaties en varianten mogelijk" (P. Spigt, *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland* (1985), p.218). Dit en de volgende hoofdstukken hebben mede tot doel te laten zien dat deze stelling niet houdbaar is.

¹⁴⁵ Geciteerd in Richard M. Dunn, "Les Mémoires d'Outre-Tombe: Chateaubriand's 'alter ego'" (1973), p.182. Het topos van de gespleten persoonlijkheid zal hieronder in de bespreking van *Vie de Henry Brulard* aan de orde komen. Slechts tijdens een verblijf in Rome ontdekt Chateaubriand, dat beide helften zich met elkaar kunnen verbinden, een ervaringsfeit dat wij ook bij Goethe en bij Stendhal aan kunnen treffen. De wederzijdse uitsluiting van beide helften is verder absoluut: "Dans l'existence intérieure et théorique, je suis l'homme de tous les songes; dans l'existence extérieure et pratique, l'homme des réalités" (*ibid.*, p.180).

weerstand te bieden aan de vernietigende werking van de tijd (Chateaubriand noemt zijn autobiografie een "monument", een "temple de la mort" en een "basilique" (*ibid.*, p.185)) en een poging zich van een plaats in de toekomst te verzekeren. Dit laatste hoopt hij te bereiken door niet als Stendhal de publicatie van zijn autobiografie vijftig jaar uit te stellen, maar door zichzelf in de herinnering van anderen honderd jaar later te projecteren. Zoals hij zichzelf eerder situeert in mogelijke verledens, zo denkt hij zichzelf in een mogelijke toekomst (*ibid.*, p.187).

De denkbeelden van Rousseau over het beschrijven van het eigen leven worden steeds weer opnieuw afgewezen. Zo streeft Edgar Quintet in zijn *Histoire de mes Idées* (1858) naar de zuivere, onopgesmukte waarheid. Om dit doel te bereiken weigert hij zelfs dialogen op te nemen, want de herinnering zal die nooit feilloos kunnen reproduceren (Lejeune 1971: 176). George Sand veroordeelt Rousseaus zelfvernederings, hetgeen voor haar geen reden is zijn oeuvre niet te bewonderen. Ook zij wijst fictionalisering en esthetisering af in de eigen levensbeschrijving; zij merkt in *Histoire de ma Vie* (1854-55) op: "Je ne fait point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman" (*ibid.*, p.180). Het afwijzen van Rousseaus spotten met de goede zeden koppelt Daniel Stern aan haar waardering voor de wijze van autobiografisch schrijven van Goethe. Zij is van mening, dat het autobiografisch proces niets anders is dan het waarschijnlijk maken van de onwaarschijnlijke werkelijkheid door het leggen van verbanden, het schuiven met data *etc.* In haar *Mes Souvenirs* (1877) en *Mémoires* (postuum 1927) brengt zij haar visie in praktijk, dat de impressie van de waarheid de waarheid te boven gaat (*ibid.*, p.185-7). Ernest Renan ten slotte merkt in het voorwoord van zijn *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) op, dat Goethe terecht zijn autobiografie *Poésie et Vérité* genoemd heeft, maar zelf zou hij nog verder willen gaan: "Ce qu'on dit de soi est toujours poésie" (*ibid.*, p.188).

De autobiografie in Engeland ontwikkelt zich vanuit de bestaande traditie van de spirituele autobiografie, die John Bunyans *Grace Abounding* tot model heeft. De bijbelstof uit de Genesis- en Exodusboeken vormen de basis voor de narratieve patronen van de val

uit het paradijs en van de pelgrimage.¹⁴⁶ In de loop van de negentiende eeuw wordt dit spirituele model steeds aangepast aan particuliere levensgeschiedenissen. Diogenes Teufelsdröckh bekritiseert dat model in zijn autobiografie (deel twee van *Sartor Resartus* (1833), zie onder), hoewel de vorm van zijn levensverhaal, waarvoor de "Editor" verantwoordelijk gesteld moet worden, direct aansluit bij de traditie.

John Henry Newmans *Apologia pro vita sua* (1864) is, volgens Peterson, "a classic example of the spiritual autobiography -indeed, the culminating English example" (*op. cit.*, p.94). Newman gebruikt voor de exclusieve beschrijving van zijn spirituele ontwikkeling naast het Bunyaanse model het Augustinische bekeringsmodel, waarmee een nieuwe fase in de ontwikkeling te zien is.

In de *Autobiography* (1877 (1855)) van Harriet Martineau is de traditie van de spirituele autobiografie tot een einde gekomen. Met Auguste Comte, wiens werk zij tot haar theoretische uitgangspunt maakt, onderscheidt zij drie fasen in de ontwikkeling van de mens en in die van de mensheid: "the theological, or fictitious; the metaphysical, or abstract; and the scientific, or positive" (geciteerd in Peterson 1986: 137). Het concept van het "zelf" veroordeelt zij als een metafysisch substituuut voor het theologische concept van de "ziel". Zij erkent slechts de causale, positivistische benadering van de werkelijkheid, die de mens verklaart uit aanwijsbare, universele exterieure en interieure omstandigheden. Introspectie vermag volgens haar niets te verklaren en verliest bovendien het geheel der mensheid uit het oog. Zij paart een wetenschappelijke objectiviteit aan een amorele visie in deze autobiografie. Charles Darwins *The Autobiography of Charles Darwin* (1876) en met name Herbert Spencers *Autobiography* (1904; begonnen in 1866) zijn eveneens exponenten van het Positivisme, die de op het eigen leven toegepaste uitwerking van de wetenschappelijke denkbeelden van hun auteurs genoemd mogen worden. *The Education of Henry Adams* (1906; zie onder) kan tot deze categorie gerekend worden.

Het alternatief voor de spirituele autobiografie vormen deze wetenschappelijke autobiografie en de autobiografische roman. Beide verschijningsvormen zijn deels verklaarbaar door de beperkingen, die

¹⁴⁶ Cf. Fleishman 1983 en Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation* (1986).

de Victoriaanse tijd met zich meebrengt: de autobiograaf ziet zich gedwongen van verhullende strategieën gebruik te maken (cf. Fleishman 1983: 108 en 313), daar persoonlijke ontboezemingen niet gedoogd worden. Het particuliere element in de spirituele autobiografieën, die in dit tijdvak geschreven worden, beperkt zich tot streng-religieuze topoi, die volgens vaste stramien met elkaar verbonden worden. In volstrekte tegenstelling hiermee negeert de wetenschappelijke autobiografie het persoonlijke en reduceert zij het autobiografische subject tot een som van wetenschappelijk verklaarbare gevolgen. De bloei van de autobiografische roman laat zich hieruit gedeeltelijk afleiden: de conventies van de spirituele en van de wetenschappelijke autobiografie staan geen enkele vorm van fictionalisering toe, waardoor tussenvormen niet mogelijk zijn.

Edmund Gosse parodieert in zijn *Father and Son. A Study of Two Temperaments* (1907) niet alleen de spirituele autobiografie (Fleishman 1983: 301; Peterson 1986: 173), tevens wijst hij het wetenschappelijke model af (Peterson 1986: 28). Ook nu is fictionalisering niet mogelijk: Gosse schrijft in *Father and Son*: "'(...) this book is nothing if it is not a genuine slice of life'" (geciteerd in Peterson 1986: 170). In W.B. Yeats' *Reveries over Childhood and Youth* (1914) kondigt zich evenwel een verandering aan, welke de beide polen (subject en werkelijkheid, artistieke intentie en historische betrouwbaarheid) weer met elkaar tracht te verbinden.¹⁴⁷

Henry James, die een overgangsfiguur naar het Modernisme genoemd wordt,¹⁴⁸ begint aan zijn autobiografie in een diepe crisis, namelijk die van het besef geen fictie meer te kunnen schrijven.¹⁴⁹ Hij stelt zijn ontwikkeling voor "as an initiation into the life of art" (Eakin 1985: 71). De groei van de kunstenaar is het narratieve model dat gebruikt wordt om vanuit een retrospectief inzicht toch iets te kunnen vertellen van een jongen, waar anders niets over te zeggen zou zijn. Het voortdurend zich afzonderen en observeren door de jongen ("taking in")

¹⁴⁷ Over *Reveries* zie hieronder. Opmerkelijk is, dat in Fleishmans en Petersons monografieën over de negentiende- (en in het geval van Fleishman ook twintigste-) eeuwse Engelse autobiografie voorbijgegaan wordt aan Thomas de Quinceys autobiografische werk.

¹⁴⁸ Cf. Peter Faulkner, *Modernism* (1977), pp.6-10, en John Fletcher en Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel" (1981), pp.396-7.

¹⁴⁹ James' autobiografie bestaat uit drie delen, waarvan het laatste onvoltooid is gebleven: *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914) en *The Middle Years* (1917).

prefigureert de houding van de volwassen kunstenaar. De crisis van de jonge protagonist, die zal leiden tot de keuze voor het schrijversschap, weerspiegelt de artistieke crisis waarin de verteller zich op dat moment bevindt. Met het schrijven van de autobiografie keert James weer terug in "the house of fiction" (*ibid.*, pp.124-5). Eakin wijst in dit verband op James' fictionaliserende manipulaties in zijn autobiografie en hij is van mening dat de beide eerste delen gezien kunnen worden als voorbeelden van een nieuwe vorm van de experimentele roman (*ibid.*, p.89n). Wat James nog vasthoudt in de Victoriaanse traditie is zijn geloof in de werkelijkheid om hem heen ("life 'out there' was a 'given' for James").¹⁵⁰

Samenvattend kan hier gesteld worden, dat op de eerste plaats de synthese tussen de autobiografie en de fictie een eind heeft genomen. De autobiografie moet, zoals blijkt uit de vele intentieverklaringen, "objectiever", *i.e.* meer in overeenstemming met de historische waarheid verteld worden. Hiermee beweegt de autobiografie zich (terug) naar het terrein van de historiografie en de biografie. Deze objectiviteit kan zelfs een wetenschappelijke pretentie aannemen. Vervolgens voert de optie voor een verdergaande fictionalisering de autobiografie in het rijk van de (autobiografische) roman en van de zelf-mystificatie. Overigens betekent de uitsluiting van fictionalisering geen verbod op het gebruik van literaire technieken. Extreem-literaire, poëtiserende levensverhalen (zoals dat van Bogumil Goltz) behoren tot een zeer kleine groep uitzonderingen. Ten slotte vertoont vanaf de laatste eeuwwisseling de dominantie van het historisch-referentiële aspect tekenen van verzwakking. Het zoeken naar de adequate vormgeving van de zich steeds vernieuwende visie op persoonlijkheid en werkelijkheid moet zeker als een van de oorzaken van de parodiëring van bestaande autobiografische modellen aangemerkt worden.

Zoals in de traditionele autobiografie het individualiteitsconcept tot volledige ontplooiing is gekomen, zo staat de verdere evolutie van het genre in het teken van de verdere afkalving van het geloof aan de autonomie van het individuele subject en de daarmee samenhangende visie op de werkelijkheid (*cf.* Müller 1976: 356). Wij hebben hiervoor kunnen constateren, dat deze ontwikkeling zich reeds aankondigt in het

¹⁵⁰ Thomas Cooley, *Educated Lives. The Rise of Modern Autobiography in America* (1976), p.118.

Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit*. Het is deze verandering, die hoge eisen stelt aan het medium van de autobiograaf en het is de vraag, of het genre in staat is hieraan tegemoet te komen. Het proces van de "Auflösung und Zersplitterung des modernen Individuums, die allein noch durch die in der Darstellung wirksame Kraft der Selbststilisierung in wechselnden Selbstentwürfen aufgehoben oder besser: übersprungen wird" (Wuthenow 1974: 214), trekt een zeer zware wissel op de mogelijkheden van stijl en vormgeving. Het is voorspelbaar, dat de problemen, waarvoor het genre van de autobiografie zich gesteld ziet en welke alle drie de niveaus van pragmatiek, semantiek en syntaxis treffen, zelf een belangrijk onderwerp van het autobiografisch schrijven zullen gaan vormen.

2.2. DE PRAGMATISCHE COMPONENT

Op pragmatisch niveau is de traditionele autobiografie gekenmerkt als "eine zugleich ästhetischer und historischer Erzählmodus" (Müller 1976: 357) of, in de termen van Paul Ricoeur, "récit de fiction" en "récit historique" of, in de woorden van Jean Starobinski (1980: 76), een modus waarbinnen het aspect van het "histoire" domineert ten opzichte van dat van het "discours". Wanneer nu in de loop van de negentiende eeuw ten gevolge van de toegenomen interiorisering (of wat Müller de "Prädominanz des Subjektiven" (*op. cit.*, p.355) noemt) de fictie haar de werkelijkheid weerspiegelende aard verliest, kan de autobiografie haar niet volgen zonder haar eigen pragmatische evenwicht te verstoren. Waar de autobiografie de experimenten van de epiek toch volgt (in werk van Jean Paul of Thomas Carlyle) leidt dit tot zeer problematische tussenvormen. Anderzijds kan de autobiografie haar gedeeltelijk literaire status opgeven en het karakter van de "Zweckform", de persoonlijke historiografie of memoires, aannemen. Aan deze verschuivingen op pragmatisch niveau ligt uiteindelijk een wijziging in persoonlijkheidsopvatting ten grondslag. Hieraan zal met name in de volgende paragraaf aandacht worden besteed. De autobiografie zal, zo mogen wij vooruitlopend op wat volgt vaststellen, in de richting van de fictie *c.q.* de memoires tenderen, en zal een groei van het aandeel van de "discours" *c.q.* de "histoire" te zien geven.

Het zal niet verbazen, dat de negentiende eeuw alle mogelijke varianten te zien geeft, inclusief imitaties van *Dichtung und Wahrheit*. De aandacht zal hier evenwel beperkt blijven tot wijzigingen in de genrecode en dat betekent dat een selectie gemaakt moet worden uit het grote aanbod van negentiende-eeuwse autobiografieën.¹⁵¹

Voor de beschrijving van de pragmatische component kan ook nu weer de conceptie van de "waarheid" als uitgangspunt genomen worden. Bestond er in *Les Confessions* en in *Dichtung und Wahrheit* nog geen twijfel aan het bestaan van en de beschrijfbaarheid van de waarheid (respectievelijk als subjectieve "vérité" en als geconstrueerde "Grundwahrheit"), aan de zekerheid hieraan komt, zoals wij in het Vierde Deel van *Dichtung und Wahrheit* hebben gezien, een eind. Het genre van de autobiografie wordt als te eng ervaren om de "waarheid" van het eigen leven gestalte te geven en er verschijnen teksten, die haar grenzen overschrijden. Zo leidt De Quinceys worsteling met het genre tot drie vormen van autobiografisch schrijven, die elk een van de hierboven geschetste ontwikkelingswegen vertegenwoordigen. Zijn *Autobiographic Sketches* (1834-1853) zijn memoires, de herinneringen van een publieke persoonlijkheid die met het oog op dat publiek geschreven zijn en waarin hij "the public mask of periodical polemicist and humorist" toont (Bruss 1976: 125). *Suspiria de Profundis* (1845) laat een geheel andere metamorfose van de autobiograaf De Quincey zien: het is een zeer gesloten tekst, waarin hij zijn eigen "ik" als een palimpsest tracht te ontcijferen. Laag na laag schraapt hij van zijn persoonlijkheid af om tot het wezenlijke "zelf" te kunnen komen. Bruss schrijft over *Suspiria de Profundis*: "the text is actually spiraling back upon itself, becoming a self-sustaining artifact from which there is no referential exit" (*op. cit.*, p.114). Tussen wat wij het naar de "Zweckform" tenderende karakter van de *Sketches* en de meer poëtiserende vorm van de *Suspiria* kunnen noemen, bevindt zich een derde metamorfose van het genre, de *Confessions of an English Opium-Eater* (1821; 1856), die Bruss (*op. cit.*, p.96) een vermenging

¹⁵¹ Voor de samenstelling van het corpus zijn de volgende teksten geselecteerd: Thomas de Quincey, *Autobiographic Sketches* (1834-1853), Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (1835-1836), Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (1906) en W.B. Yeats, *Reveries over Childhood and Youth* (1914). Naar Thomas Carlyles *Sartor Resartus* (1831-1832) en Friedrich Nietzsches *Ecce Homo* (1888) zal een aantal malen verwezen worden. (De jaartallen achter de teksten betreffen de jaren waarin de werken geschreven zijn).

noemt van beide andere vormen van autobiografisch schrijven van De Quincey.

De *Autobiographic Sketches* worden voorafgegaan door een "pacte autobiographique", dat expliciet de historische, verifieerbare waarheid en niet de poëtische of sentimentele waarheid vooropstelt; uitgaande van een "perfect sincerity" kenmerkt De Quinceys intentie zich door het volgende streven: "saying everywhere nothing *but* the truth; and in any case forbearing to say the *whole* truth only through consideration for others".¹⁵²

Aan de hand van Stendhals *Vie de Henry Brulard* kunnen wij een scherp inzicht krijgen in het veelvormige karakter dat de autobiografie in de negentiende eeuw vertoont. Deze veelvormigheid is mede een gevolg van een nieuwe onzekerheid, die tot zoeken dwingt. Zo is het ondenkbaar, dat Goethe zich het volgende zou afvragen: "Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité, je serais bien embarrassé de le dire".¹⁵³ *Vie de Henry Brulard* is geen reconstructie van het verleden, maar een zoektocht in tegelijk het heden en het verleden. Stendhal weet niet van te voren wat het resultaat van zijn schrijven zal zijn. Er staat niet *a priori* vast welk beeld hij de (voortdurend aangesproken) lezer van 1880 zal voorzetten. Twijfel aan het herinneringsvermogen (66, 91, 116, 214 *etc.*) en aan de mogelijkheden van de taal (vanaf hoofdstuk 44 tot aan het slot) vergezelt hem op zijn zoektocht.

Opmerkelijk mag Stendhals afwijzing van stilering genoemd worden. Hiermee verzet hij zich tegen Rousseaus (en Goethes) gedeeltelijke esthetische intentie. Hij streeft naar de onmiddellijke weergave van zijn "sentiments" om tot een zo waarheidsgetrouw mogelijk verslag te kunnen komen. Zelfs geeft hij de lezer een handreiking mocht deze de waarheid van Stendhals woorden in twijfel trekken: "à vérifier, il est facile de (...)" (413). Elke stilering en correctie zouden dit streven naar authenticiteit vernietigen: "Il faudra peut-être relire et corriger ce passage, contre mon dessein, de peur de mentir avec artifice comme J.-J. Rousseau" (412). Deze openlijke distantiëring brengt ons in herinnering wat Müller over de post-Goetheaanse autobiografie heeft geschreven: zij verliest haar

¹⁵² Thomas de Quincey. *Autobiographic Sketches* (1896), p.10.

¹⁵³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (1978), p.28. Verdere verwijzingen naar deze uitgave staan in de tekst in parentheses.

aansluiting bij de roman en daarmee haar geaccepteerde, gedeeltelijk fictionele status om terug te keren naar het niveau van de "Zweckform" (cf. wat hierboven over De Quinceys *Autobiographic Sketches* is gezegd). Stendhal formuleert deze verschuiving als volgt: "Que dire d'un tel moment sans mentir, sans tomber dans le roman?".¹⁵⁴ Het is van wezenlijke betekenis, dat de autobiografische illocutie zich, zoals wij hier kunnen zien, heeft losgemaakt van de zich verder ontwikkelende roman.

Vie de Henry Brulard is geen confessie en Stendhal plaatst zich expliciet buiten deze illocutie. In deze verschuiving van "avowal naar "inquiry"¹⁵⁵ manifesteert zich nogmaals het feit, dat begin- en eindpunt van het autobiografisch schrijven in het heden liggen. Er is geen tijdloos retrospectief moment van waaruit Stendhal vertelt: het heden is nadrukkelijk aanwezig in de tekst (zie hieronder 2.4.). Aan het slot van zijn autobiografie vindt Stendhal het nogmaals van belang te stellen: "Tout ceci ce sont des découvertes que je fais en écrivant" (435).

De ontwikkeling van de autobiografie zou geschreven kunnen worden als de receptiegeschiedenis van autobiografieën door autobiografen: Rousseau zet zich af tegen Montaigne en Cardano, Goethe wijst op de beperkingen van Cellini, Stendhal veroordeelt de stilering van Rousseau en Henry Adams relateert zijn *The Education of Henry Adams* aan voorgangers als Augustinus, J.-J. Rousseau, Benjamin Franklin en Thomas Carlyle.¹⁵⁶ In deze autobiografie is duidelijk waarneembaar waar Adams zich aansluit bij de tradities en waar hij vernieuwing nodig acht.

¹⁵⁴ Stendhal 1978: 413. Een dergelijke pejoratieve waardering van de roman binnen de context van de autobiografie zullen wij letterlijk terug vinden in Leiris' voorwoord tot zijn *L'Age d'homme*, "De la littérature considérée comme une tauromachie" (1946).

¹⁵⁵ Richard N. Coe, "Stendhal, Rousseau and the Search for Self" (1979), p.40.

¹⁵⁶ Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (1961). Verwijzingen naar deze uitgave staan in de tekst in parentheses. Wat de allusies naar Carlyle betreft noemt Henry Adams zich de nieuwe Teufelsdröckh en kiest hij als metafoor voor zijn centrale thema van de "education" het Carlyleaanse beeld van de kleding: "education" is de kleding die jongelingen, die voorbereid worden op hun maatschappelijke taak, omgehangen krijgen. Meer parallellen met *Sartor Resartus* zullen hieronder in 2.3. ter sprake komen, waar het negentiende-eeuwse motief van de metamorfose en de maskerade aan de orde zal zijn.

Een van de tradities die Adams voortzet is de didactische doelstelling die de autobiografie heeft. Deze intentie is onmiddellijk gekoppeld aan een andere: het schrijven van *The Education of Henry Adams* moet inzicht verschaffen in de oorzaken van de mislukking van zijn "education". De reconstructie van dit mislukken (een individu ontvangt een educatie die hem volstrekt niet voorbereidt op zijn maatschappelijk functioneren) geldt tegelijkertijd als instructie voor zijn lezers (314). Zowel het didactische aspect als de op semantisch niveau ermee corresponderende verbinding van uniciteit en exemplariteit uit de traditionele autobiografie vinden wij hier terug. *The Education of Henry Adams* is vervolgens ook opgezet als wetenschappelijke verhandeling: Henry Adams tracht zijn autobiografie tevens als verslag van een nieuwe theorie van de geschiedenis laten gelden.

Naast deze didactische en wetenschappelijke is er bovendien een artistieke intentie of, zoals Adams het zelf zegt, een "narrative purpose". Deze drie zijn evenwel niet te combineren:

"We have all three [sc. Augustinus, Rousseau en Henry Adams; O.S.] undertaken what cannot be successfully done -mix narrative and didactic purpose and style. (...) And I found that a narrative style was so incompatible with a didactic or scientific style, that I had to write a long supplementary chapter to explain in scientific terms what I could not put into narration without ruining the narrative."¹⁵⁷

Henry Adams heeft het échec van zijn project erkend en Jay geeft er de volgende verklaring voor, welke aansluit bij Adams' theorieën, zoals hij die in zijn autobiografie heeft neergelegd: "If the subject was now to be perceived as multiple, changing, and chaotic, then the narrative form of autobiography was also heading toward the kind of chaos Carlyle had already embodied in *Sartor*" (Jay 1984: 158). Uitgaande van Adams' theorie van de multipliciteit en de chaos (waarop in de volgende paragraaf dieper ingegaan wordt), kunnen wij met Jay constateren, dat de bestaande "epistemological ground had (...) crumbled under Adams" (*ibid.*). Voor de realisatie van zijn nieuwe visie moet Adams erkennen, dat de bestaande, narratieve vorm niet meer geschikt is. Hij heeft evenwel niet voor fictionalisering als oplossing gekozen, maar wil zijns

¹⁵⁷ Henry Adams in een brief van maart 1909 aan Barrett Wendell, geciteerd in Paul Jay, *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Barthes* (1984), p.155.

ondanks toch tot een synthese trachten te komen: "he attempts to be in part fictional and in part factual, blending narrative, historiography, political commentary, and scientific theory into a form of 'multiplicities' that reflects the multiplicity of its own subject" (*ibid.*, p.159). Wij zien hoe Adams worstelt met het grensgebied tussen "récit de fiction" en "récit historique" en hoe hij verschillende illocuties met elkaar wil verbinden. Zoals Goethe heeft Adams opnieuw de grenzen van het genre bereikt: zowel zijn gewijzigde individualiteitsgedachte als zijn nieuwe visie op de geschiedenis vormen de theoretische basis, welke incompatibel is met de dan nog steeds heersende premissen van de traditionele genrecode.

Meer parallellen met de traditionele autobiografie laten zich aanwijzen: de historische, verifieerbare waarheid wordt opgeofferd ten behoeve van de reconstructie van de persoonlijke ontwikkeling: "This was the journey [sc. de reis die de twaalf-jarige Henry Adams naar Washington maakte; O.S.] he remembered. The actual journey may have been quite different, but the actual journey has no interest for education. The memory was all that mattered" (Adams 1961: 43). Afgezien van het feit, dat Goethe zich dergelijke autoreflexieve commentaren over de incongruentie tussen de feiten en het door hem gehanteerde "Bildungs"-model niet permitteerde, kunnen wij toch een sterke pragmatische overeenkomst aanwijzen: het streven naar de verbinding van wat wij hierboven de "Zweckform" hebben genoemd met literariserende, narrativiserende vormen. Adams' manipulaties met de historische waarheid en zijn depersonaliserende verteltechniek laten een gelijk geaard streven tot historisering, *i.e.* het tot "histoire" (Benveniste) maken van het "zelf", zien, zoals wij dat in *Dichtung und Wahrheit* zagen. Uiteindelijk worden beiden geconfronteerd met onhaalbare doelstellingen. Adams vindt een uitweg door achter zijn theorie te verdwijnen. *The Education of Henry Adams* moet derhalve nog eindigen in de paradox van een aan de hand van het eigen leven beschreven theorie van de chaos gepaard aan het ontwerp van een nieuwe, coherente en unifiserende theorie, die, zoals in de "Bildungsroman", een sterk utopisch karakter draagt.

Hoezeer de genrecode van de traditionele autobiografie de norm blijft tot in de twintigste eeuw en geen schending van de haar constituerende regels toestaat (op straffe van de mislukking van het project) blijkt, als wij ten slotte W.B. Yeats' *Reveries over Childhood and Youth* bekijken. Een belangrijk deel uit Yeats' "pacte

autobiographique" luidt aldus: "I have changed nothing to my knowledge; and yet it must be that I have changed many things without my knowledge".¹⁵⁸ Majorie Perloff interpreteert deze woorden als equivalenten van Goethes verantwoording van zijn gebruik van "Wahrheit" en "Dichtung" in het voorwoord tot *Dichtung und Wahrheit*. Zij toont aan hoezeer Yeats zijn autobiografie gebouwd heeft op Goethes model.¹⁵⁹ De verschillen met de autobiografie van Goethe zijn echter van even groot belang en Perloff verzuimt daar op in te gaan. Zoals iedere autobiograaf past Yeats de waarheid aan aan zijn persoonlijke doelstellingen en in zijn geval bezitten die een platoons karakter: het gaat Yeats om de archetypische idee achter een persoon of achter een gebeurtenis, of, zoals James Olney dit formuleert: "Yeats presents us instead with a truer truth than fact, a deeper reality than history".¹⁶⁰ Hoewel dit in zijn algemeenheid voor iedere autobiograaf geldt, betekent dit in het geval van Yeats, dat hij de werkelijkheid, inclusief zijn eigen persoon, mythische proporties wil verlenen. Dit mytho-poëtische streven is anders van aard dan Goethes wens het "Grundwahre" te bereiken en het persoonlijke tot symbool te maken. In *Reveries* betekenen personen en handelingen meer dan zij zijn: niet alleen ontvangen zij een symbolische meerwaarde, in zijn streven boven het eenzijdig-persoonlijke uit te stijgen dramatiseert Yeats zijn persoonlijke ervaringen.¹⁶¹ Dit is niet analoog aan Goethes streven het persoonlijke te veralgemeniseren en correspondeert evenmin met zijn intentie het subject tot *exemplum* te maken.

De pretentie de waarheid te vertellen is nog steeds ongewijzigd, dat wil zeggen dat de autobiograaf met zijn authenticiteit garant staat voor de uiteraard persoonlijke waarheid van zijn betoog. Yeats is hier niet in staat Goethes voorbeeld te volgen. Zijn project faalt, zoals aan het slot

¹⁵⁸ W.B. Yeats, *Autobiographies* (1980), p.3.

¹⁵⁹ Majorie Perloff, "Yeats and Goethe" (1971). Perloff komt in de volgende paragraaf uitgebreider aan het woord.

¹⁶⁰ James Olney, "Some Versions of Memory/ Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography" (1980b), p.263.

¹⁶¹ Cf. Ian Fletcher, "Rhythm and Pattern in *Autobiographies*" (1965), p.171: "the 'personalities' of Yeats's *Autobiographies* are presented as parts of his 'very self.'"

¹⁶² Ondanks de zeer intensieve reflectie over zijn eigen leven gedurende het schrijven van de *Reveries*, is hij er niet in geslaagd de diepere zin van dat leven te vinden: "all life weighed in the scales of my own life seems to me a preparation for something that never happens" (Yeats 1980: 106).

van de *Reveries* verwoord is.¹⁶² Uit de erkenning van het échec blijkt hoe weerbarstig de genrecode zich tegenover de doelstelling van Yeats opstelt: *Reveries over Childhood and Youth* "ends pessimistically with an absence of essence, and life stubbornly resistant to being transmuted into art".¹⁶³ De "Zweckform" laat zich nog niet opnieuw met artistieke ambities combineren. Voor Yeats' persoonlijke geval betekent dit, dat "one's life cannot, even through the agency of art, be made into a legend" (*ibid.*).

In de delen van *Autobiographies*, die op de *Reveries* volgen, zien wij dan ook hoezeer de tendens tot objectivering, de "Zweckform", tot norm geworden is. Yeats streeft ernaar in deze delen de historische, verifieerbare waarheid weer te geven. Het werk zelf krijgt de illocutionaire status van memoires (Yeats 1980: 379 en 381), en de didactische intentie, zo eigen aan de pragmatische component van de traditionele en negentiende-eeuwse genrecode herneemt, na zijn afwezigheid in *Reveries*, weer zijn plaats (*ibid.*, p.381).¹⁶⁴

Ondanks het inzicht, dat enerzijds hun project af moet wijken van dat van de traditionele autobiografie en dat anderzijds zij zelf niet in staat zijn de regels van de genrecode zo aan hun intenties aan te passen, dat zij hun ambities niet zien mislukken, bereiden de hier besproken autobiografen de nu op stapel staande ontwikkelingen in belangrijke mate voor. In elk afzonderlijk geval hebben wij botsingen kunnen constateren van de auteursintentie en de literaire conventie met de genrecode van de traditionele autobiografie. Beide bleken in hoge mate incompatibel te zijn; van een toenadering zal pas tijdens het Modernisme sprake kunnen zijn.

Zo blijft de regel van de drievoudige identiteit van auteur, verteller en protagonist bestaan. Als hij overtreden wordt, dan is dat slechts in schijn (*Vie de Henry Brulard*) of betekent dit een evidente keuze voor een ander genre (de autobiografische roman bijvoorbeeld). De regel

¹⁶³ John Pilling, *Autobiography and Imagination. Studies in Self-Scrutiny* (1981), p.49.

¹⁶⁴ Hoezeer artificialiteit en esthetisering als vormen van literarisering geweerd worden uit *Autobiographies* illustreert een autoreflexief fragment uit deel vier van dit werk, getiteld *Estrangement. Extracts from a diary kept in 1909* (p.461): "To keep these notes natural and useful to me I must keep one note from leading to another, that I may not surrender myself to literature. Every note must come as a casual thought, then it will be my life".

van de verifieerbaarheid van het "récit" door de historische feiten blijft eveneens gehandhaafd, zij het met een verandering. Waar in de traditionele autobiografie een essentieel onderdeel van het contract tussen auteur en lezer het impliciete "pacte référentiel" was (de tekst verwijst naar een buitentekstuele werkelijkheid en valt daarmee samen), verdwijnt in de negentiende eeuw deze vanzelfsprekendheid. Immers, ten gevolge van de mutatie tot "Zweckform" vereisen schendingen van het "pacte référentiel" nu wel verantwoording en inderdaad neemt het aantal van discursieve fragmenten, die de manipulatie met het empirische materiaal expliceren, toe. Het "pacte autobiographique", dat een gepretendeerd "pacte référentiel" was en dat zich zo overtuigend liet combineren met de attitude die wij authenticiteit hebben genoemd en dat bovendien de geconstrueerde waarheid voor mogelijke waarheid door mocht laten gaan, verliest zijn vanzelfsprekendheid. De "Zweckform" vereist namelijk een sterkere referentialiteit. In Griceaanse termen geformuleerd kan deze wijziging aldus luiden: de genrecode van de traditionele autobiografie wordt geschonden in de negentiende- en vroeg twintigste-eeuwse autobiografieën en dit betekent een doorbreking van het bestaande "pacte autobiographique", die als "Cooperative Principle" een beschermde, "hyperprotected" consensus tussen autobiograaf en lezer garandeerde. Deze schendingen maken autoreflexieve commentaren van de kant van de auteur en "inferences" van de kant van de lezer noodzakelijk. Van opzettelijke schendingen van de genrecode van de traditionele genrecode is in deze autobiografieën zelf geen sprake; dergelijke vormen van "flouting" doen zich vooralsnog slechts voor in pseudo-autobiografieën als *Sartor Resartus*. De genrecode van de traditionele autobiografie blijft als norm fungeren. De afwijking ervan, samen te vatten in de polarisering van de dialectiek van de referentialiteit en de fictionaliteit, sluit, zoals wij zagen in de vroeg twintigste-eeuwse autobiografie, fictionaliteit evenwel niet meer uit. Het is juist deze sterke, maar nog niet volledig te realiseren tendens tot fictionalisering en artificialisering, die zich, op de drempel van het Modernisme, het meest nadrukkelijk manifesteert.

2.3. DE SEMANTISCHE COMPONENT

In de loop van de negentiende eeuw verliest de mens steeds meer de mogelijkheid om grip te krijgen op de uiterst complex geworden totaliteit van de hem omringende werkelijkheid. Vergaande specialisering en snelle technologische ontwikkelingen versnipperen de realiteit in een onoverzichtelijke veelheid van deelgebieden. De mens dreigt een steeds onbelangrijker schakel te worden en de ervaring van de vervreemding dient zich aan. Voorts beroven positivistische zekerheden hem van overgeleverde religieuze en ethische overtuigingen. Geconfronteerd met de onpersoonlijkheid om hem heen trekt hij zich steeds verder terug binnen de enge grenzen van zijn eigen persoonlijkheid. Mens en omgeving groeien uit elkaar, in het individuele is niet meer het algemene te vinden, in het unieke niet meer het exemplarische.

De kunstenaar kan het als zijn taak zien een nieuw evenwicht te scheppen tussen subject en werkelijkheid. In het artistieke proces ligt de mogelijkheid om de transcendentie van de individualiteit van de kunstenaar gestalte te geven, dat wil zeggen, de exclusief persoonlijke ervaring weer een meer universele waarde toe te kennen. Het kunstwerk vormt een neerslag van deze spiritualisering van het eigen leven. Jay formuleert deze Romantische visie als volgt: "Remembering the 'past' thus becomes a process attended by, and at one with, poetic creation" (*op. cit.*, p.53). Het werk thematiseert deze dubbele artistieke creatie, namelijk die van het transcenderen van het autonome "zelf" en die van de schepping van de tekst. Tekst en maker hopen samen te vallen. Het artistieke zoeken van de herinnering naar de ontwikkeling van de kunstenaar is hiermee tegelijkertijd een psycho-filosofisch, reflecterend zoeken geworden. In de inleidende paragraaf van dit hoofdstuk hebben wij gezien hoe Cyrus Hamlin deze dubbele ontwikkelingsgang illustreerde aan onder andere *The Prelude*.¹⁶⁵ De spirituele zoektocht kiest zich veelal de nieuwe gesecculariseerde versie van de christelijke pelgrimstocht tot narratief model: "The Romantic conversion of the

¹⁶⁵ Zoals zo vele autobiografieën in de negentiende en begin twintigste eeuw (zie 2.2.) "mislukt" ook *The Prelude*: "To say that *The Prelude* fails to do autobiographically what Wordsworth wanted it to do and what he maintains it has done, is not to say, by any means, that it fails as a poem" (Spengemann 1980: 91; cf. ook p.227). Volgens Spengemann erkent Wordsworth dit échec in het Elfde Boek van *The Prelude* (*ibid.*, p.91).

Christian *peregrinatio* into displaced forms of exile or alienation, spiritual and geographic wandering, and return to the self in lieu of a literal return home has been described (...) as the 'internalization of quest-romance'" (Fleishman 1983: 104; cf. ook Peterson 1986: 35).

Voorlopig mag uit deze historische schets een aantal conclusies getrokken worden. Ten eerste dreigt de harmonische relatie subject - werkelijkheid ernstig verstoord te raken ten gevolge van de toegenomen interiorisering. Vervolgens wordt er nog steeds een, zij het verborgen, autonome en coherente individualiteit voorondersteld (hetgeen niet noodzakelijk een breuk met de Romantische idee van de beperkte kenbaarheid en vertelbaarheid betekent). Ten slotte wordt het historische bewustzijn aangetast door het atemporele proces van de spiritualisering. Dergelijke globale indicaties dienen evenwel geadstrueerd te worden aan concrete semantische analyses. Deze zullen, hoe beknopt zij ook moeten zijn, een belangrijke evolutie tonen van de semantische velden binnen het autobiografisch schrijven.

Hoezeer het semantische veld van de individualiteit en haar ontwikkeling centraal blijft staan in de autobiografieën na *Dichtung und Wahrheit* blijkt bijvoorbeeld uit titels en ondertitels als *The Prelude or Growth of a Poet's Mind* (W. Wordsworth, 1805; 1850), *Tjänstekvinnans son. En själs utvecklingshistoria* (A. Strindberg, 1886), *Ecce Homo. Wie man wird was man ist* (Fr. Nietzsche, 1888) en *The Education of Henry Adams* (H. Adams, 1906).

Thomas de Quincey reconstrueert in zijn *Autobiographic Sketches* zijn ontwikkeling. Deze ontwikkeling is volstrekt onevenwichtig verlopen: enerzijds is hij op het punt waar de *Sketches* eindigen uiterst belezen en is hij cognitief zijn leeftijd ver vooruit, "whilst, on the other hand, I was ridiculously shortsighted or blind in all fields of ordinary human experience" (De Quincey 1896: 409-10). Hij is spaarzaam in deze autobiografie met uitspraken over de notie van de identiteit. De menselijke identiteit is volgens hem veranderlijk en tegelijkertijd onveranderlijk; daarom is zij nauwelijks te kennen en te beschrijven: de mens is weliswaar "doubtless one by some subtle *nexus*, some system of links, that we cannot perceive", maar tevens is hij een sequentie van verschillende identiteiten: "as regards many affections and passions incident to his [*sc.* man's; O.S.] nature at different stages, he is *not* one, but an intermitting creature, ending and beginning anew; the unity of man, in this respect, is co-extensive only with the particular stage to

which the passion belongs" (*ibid.*, p.43). Elisabeth Bruss schrijft over deze visie: "But autobiography cannot fully explore the 'system of links that we cannot perceive' without ceasing to be autobiography" (Bruss 1976: 98). In de *Sketches* onderneemt De Quincey dan ook nauwelijks pogingen dieper op dit individualiteitsconcept in te gaan. Hij moet eerst zijn publieke masker afnemen en in *Confessions of an English Opium-Eater* en *Suspiria de Profundis* de artistieke middelen vinden die zijn inzichten beter onder woorden kunnen brengen. Hij stelt zich dan ook de vraag welke plaats beide laatstgenoemde werken innemen in de traditie van het genre. Over De Quinceys persoonlijkheidsopvatting, zoals die in zijn autobiografische werken naar voren wordt gebracht, stelt Bruss:

The most profound subjectivity is paradoxically selfless, or at least escapes an easy appropriation by the mundane conscious mind. Pursued far enough, subjective experience becomes ineffable and identity breaks down in mystery. The transcendental categories of mind merge with the infinite and questions of individuality become meaningless.¹⁶⁶

Wij kunnen hier een verband leggen met de semantische analyse zoals die aan het slot van 1.2.2. met betrekking tot de traditionele autobiografie is opgesteld. Er zijn wijzigingen ten aanzien van "Goethe I", welke zich aansluiten bij de bevindingen die onder "Goethe II" ressorteren, zoals een gestoorde (maar niet verbroken) relatie met de werkelijkheid en een verdere desintegratie van de individualiteitsidee, die op zichzelf evenwel gehandhaafd blijft, daar De Quincey ondanks de omstandig geprofeteerde visie van de versnippering van het subject, toch van mening blijft, dat er een ongenaakbare, vaste persoonlijke kern

¹⁶⁶ Bruss 1976: 95. Zij verantwoordt niet in welke mate De Quinceys individualiteitsconcept bepaald is door zijn opiumgebruik. Spengemann is daar nauwkeuriger in en bovendien wijst hij op een ander opmerkelijk gegeven: juist het gebruik van opium verhinderde, dat De Quincey een definitieve, voltooide versie van zijn *Confessions* en van ander werk kon publiceren. Zijn neiging tot eindeloos corrigeren kan het gevolg zijn van opiumgebruik, dat daardoor als hindernis mogelijk juist gekozen is om te voorkomen dat hij "some final, clear opinion about the shape and meaning of his life" (Spengemann 1980: 108) moet geven.

¹⁶⁷ Dat de semen [exemplariteit] en ["Subjektivität"] in de *Sketches* (en zeker niet in de *Suspiria*) blijven doorwerken (een voortzetting van "Goethe I"), blijkt bijvoorbeeld uit De Quinceys streven zich als representant van zijn sociale klasse en van zijn generatie voor te stellen. Cf. ook Bruss'

is.¹⁶⁷ Dat de identiteit tot een veelheid van maskers en *personae* is geworden, doet hier niets aan af. Integendeel: juist het beoefenen van verschillende modi van autobiografisch schrijven kan tegemoet komen aan deze multiplicatie en haar oorspronkelijke, één geheel vormende staat herstellen (wat een continuering van het seem [uniciteit] betekent).

Jean Starobinski noemt het gebruik van geestverruimende middelen een passieve vorm van het in de Romantiek frequent optredende verschijnsel van de metamorfose.¹⁶⁸ Dit fenomeen kenmerkt zich door een ont koppeling van persoonlijk en sociaal leven. Een van de (actieve) mogelijkheden om die scheiding te realiseren is het gebruik van één of (in de meeste gevallen) meer pseudoniemen.¹⁶⁹ Het aannemen van een pseudoniem betekent het kiezen voor een masker, voor het meer dan één persoon willen zijn. Een essentieel aspect binnen deze tendens tot "dépersonnalisation" of, in het geval van verschillende pseudoniemen, "démultiplication du moi", is de "instabilité" (Starobinski 1961: 210 en 219). Zowel de relatie tot de eigen subjectiviteit als die tot de werkelijkheid is aangetast. Het evenwicht tussen individu en maatschappij (dat in het seem [harmonicitet] lag besloten), is verstoord. Hetzelfde geldt voor de interieure wereld van het subject, waarbinnen eveneens deze instabiliteit is doorgedrongen (waardoor het seem [uniciteit] direct wordt getroffen). De "intérieurité" van het individu bezit een dubbel masker, en dus een dubbele vervreemding, die tot isolement en "une retraite inviolable" (*ibid.*, p.239) leidt. Het ene masker dient om te spelen wie men niet is, het andere voor de zekerheid niet te zijn wie men speelt. De dubbele beweging "de fuite et de retour à soi" (*ibid.*, p.241) kenmerkt het individu van de Romantiek, dat evenwel lijdt aan deze strijd tussen hypocrisie en authenticiteit. Voor de autobiografie als genre is van belang, dat zij niet aan dit conflict tegemoet kan komen, zoals wij reeds in het geval van De Quincey hebben gezien. De pseudonymie en de "polynymie" (*ibid.*, p.200) heeft de autobiografie én de fictie nodig; de "instabilité" van de Romantische geest behoeft

constatering: "Throughout the *Sketches*, De Quincey reiterates a sense that his life has mirrored the historical process and been influenced by the zeitgeist of the period in which he has lived" (1976: 97).

¹⁶⁸ Jean Starobinski, "Stendhal pseudonyme" (1961), p.212.

¹⁶⁹ Het aannemen van een pseudoniem kan uiteraard ook politieke, morele of religieuze oorzaken hebben. Over de relatie autobiografie - pseudoniem zie bijvoorbeeld Lejeune 1975a: 24-5 en over het speciale geval van Stendhal *ibid.*, p.32n.

enerzijds de "Zweckform" (de memoires) en anderzijds de pseudo-autobiografie, de auto-mystificatie en de autobiografische roman. Beide opties vertonen, zoals wij in de inleiding (2.1.) zagen, in de negentiende eeuw een grote bloei.

In het oeuvre van Stendhal manifesteert zich dit gespleten individualiteitsconcept nadrukkelijk: hij gebruikt de fictionele en de autobiografische vertelwijzen, die zich na *Dichtung und Wahrheit* van elkaar los hadden gemaakt, ten dienste van deze opvatting. Stendhal wenst noch zijn streven naar "la multiplicité des possibles" noch zijn verlangen naar de kennis van "le 'vrai' moi" (Starobinski 1961: 242-3) op te geven. Deze antithetische bewegingen van "aliénation" en "connaissance", van "métamorphose" en "sincérité" (*ibid.*, p.244) vinden hun neerslag in respectievelijk het fictionele en het autobiografische werk. *Vie de Henry Brulard* is dan ook niet geschreven als de reconstructie van de maskerades van Stendhal, maar als een zoektocht om het ware gezicht (terug) te vinden (*ibid.*, p.219). De structuur die hij daartoe gebruikt, is die van de traditionele autobiografie: de reconstructie van zijn ontwikkelingsweg. Het werk eindigt met de afsluiting van die ontwikkeling en met het aannemen van een rol in de maatschappij: "Le lecteur sait-il maintenant s'il en est à 1800, au premier début d'un fou dans le monde".¹⁷⁰ Dit distantiërende oordeel van Stendhal is begrijpelijk, wanneer men bedenkt, dat hij aan het einde van een ontwikkelingsweg is gekomen, die hij zelf "ma ridiculissime éducation" noemt (Stendhal 1978: 415-6; dezelfde karakterisering gebruikte De Quincey in een citaat hierboven). Van een ontwikkeling naar een harmonisch evenwicht tussen persoonlijke verlangens en maatschappelijke eisen kan geen sprake meer zijn, een verschijnsel, dat ook in vele contemporaine romans terug te vinden

¹⁷⁰ Stendhal 1978: 426. De discussie of het boek voltooid of afgebroken is, is weer opgelaaid nu Coe (1979: 31) beweert dat Stendhal op dit punt bewust zijn autobiografie heeft beëindigd en vervolgens is gaan corrigeren. Met dit werk initieerde Stendhal tevens wat Coe het autobiografische (sub-)genre van de "childhood" noemt (Coe 1985: 31).

¹⁷¹ Het spreekt voor zich dat in dergelijke beschrijvingen van het failliet van een generatie een seem als [optimistisch] niet meer aan het semeen /individualiteit/ toegeschreven kan worden. Het individu weigert concessies te doen aan maatschappelijke verplichtingen en keert zich steeds sterker in zichzelf. Ten gevolge van deze concentratie op het subject verliest het semantische veld "werkelijkheid" zijn aan die van het semantische veld "individualiteit" gelijkwaardige positie.

is.¹⁷¹ Zich bewust van de exemplariteit van zijn geval meent Stendhal er goed aan te doen zijn autobiografie niet voor 1880 te laten publiceren. Dan kan namelijk datgene, wat in 1835 alledaags is, weer interesse opwekken (en zou hij zijn individu kunstmatig het seem [exemplariteit] kunnen ontnemen).¹⁷²

In *Vie de Henry Brulard* zijn de noties van uniciteit en exemplariteit niet alleen, zoals wij zagen, losgekoppeld, zij zijn tevens uitgehold. Want afgezien van de problematiek die het fenomeen van de metamorfose ten aanzien van de definiëring van het unieke en het exemplarische met zich meebrengt, moeten wij concluderen, dat juist ten gevolge van het isolement, dat het individu kiest, de differentiatie en de articulatie van het unieke nauwelijks nog mogelijk is. Het seem ["Subjektivität"], dat de combinatie van uniciteit en exemplariteit betekende, treffen wij dan ook niet meer aan. De kennis van het eigen subject is bovendien beperkt: "quel oeil peut se voir soi-même?" (Stendhal 1978: 31). Een middel om dit doel tot op zekere hoogte toch te kunnen bereiken is de depersonalisatie en de objectivering door middel van pseudoniemen. Het is mogelijk Stendhals ongeveinsde gène ten opzichte van "cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi*" (*ibid.*, p.30, herhaald op pp.189 en 246) binnen dit kader te interpreteren.

Van een radicale breuk door Stendhal met de traditie is geen sprake, want ook hij veronderstelt het bestaan van een uniek zelf, dat evenwel pas in en door het schrijven gevonden kan worden. Het heden van het schrijven treedt nu de thematiek van de autobiografie binnen; daar staat tegenover, dat de ruimte, die in traditionele autobiografie aan de beschrijving van de het subject beïnvloedende en door het subject beïnvloede werkelijkheid voorbehouden was, verdwijnt. Er ontstaat een weefsel van glossen en autoreflexieve fragmenten over het autobiografisch schrijven, dat parallel loopt aan het schrijven zelf.

Thomas Carlyles *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1833) en Friedrich Nietzsches *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1888) zetten zich wel rigoreus af tegen de

¹⁷² Stendhal hoopt, dat hij in 1880 niet zal zijn "comme tout le monde" (Stendhal 1978: 189). Zo'n honderd jaar na *Vie de Henry Brulard* schrijft Gertrude Stein wel de autobiografie "de tout le monde", namelijk *Everybody's Autobiography* (1937).

¹⁷³ Evenmin als dit het geval was bij De Quinceys *Suspiria de Profundis* zal hier ingegaan worden op de discussie met betrekking tot de vraag in hoeverre *Sartor Resartus* en *Ecce Homo* een autobiografie genoemd

traditie.¹⁷³ In *Sartor Resartus* wordt afgerekend met de kern van de semantische component van de traditionele autobiografie: de individualiteitsgedachte. Teufelsdröckh vindt het de taak van elke mens zijn eigen leven te beschrijven: "it is the duty of all men, especially of all philosophers, to note-down with accuracy the characteristic circumstances of their Education, what futhered, what hindered, what in any way modified it".¹⁷⁴ Wanneer Teufelsdröckh evenwel het inzicht verkregen heeft, dat "right Education" (83) niet meer mogelijk is in zijn tijd, kan hij niet anders dan zijn eigen "education" "our Mis-education" (89) noemen (zoals De Quincey en Stendhal dit hierboven deden en Adams hieronder zal doen). Met Goethe, naar wiens werk Teufelsdröckh vaak verwijst en met wie hij de planten-metafoor voor de ontwikkeling van het individu afwijst, gebruikt Teufelsdröckh dezelfde parameters voor de beschrijving van het subject: "To each is given a certain inward Talent, a certain outward Environment of Fortune; to each (...) a certain maximum of Capability. But the hardest problem were ever this first: To find by study of yourself, and of the ground you stand on, what your combined inward and outward Capability specially is" (91). Aan het einde van deze door passiviteit gekenmerkte educatieperiode moet het subject tot "activity", produktiviteit en "Duty" komen (98). Hier weerklinken de ideeën van Goethe (het begrip van de "Tätigkeit" bijvoorbeeld) en ook elders is er sprake van een directe aansluiting: "Well did the Wisest of our time write: "It is only with Renunciation (*Entsagen*) that Life, properly speaking, can be said to begin"" (144).

Maar Carlyle gaat verder dan Goethe: hij drijft dat op de spits wat Goethe slechts aan wilde roeren: voor alle denkende mensen komt er een moment, "when in wonder and fear you ask yourself that unanswerable question: Who am I; the thing that can say "I" (*das*

mogen worden. Daartoe zij verwezen naar respectievelijk Spengemann 1980: 110-18, Jay 1984: 92-108 en Peterson 1986: 31-59, en naar Richard Samuel, "Friedrich Nietzsche's *Ecce Homo*: An Autobiography?" (1973). Het is uiteraard niet toevallig, dat de ambigue positie van deze beide teksten voor een belangrijk gedeelte het gevolg is van hun kritiek op overgeleverde normen ten aanzien van autobiografische themata als individualiteit, ontwikkeling en historiciteit. Om die reden worden zij hier aan de orde gesteld.

¹⁷⁴ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1984), p.71. Verwijzingen naar deze uitgave staan in de tekst in parentheses.

Wesen das sich Ich nennt?"" (39). Het antwoord hierop is niet te geven. Een van de grondideeën in dit werk is, dat het "zelf" en "subjectiviteit" menselijke constructies zijn en, om Carlyles metafoor te gebruiken, dat 's mensens belangrijkste zelfgemaakte kledingstukken, namelijk die, welke het "zelf" voorstellen, tot versleten lompen zijn geworden. Ook tijd en ruimte zijn menselijke scheppingen die dienen om de chaos van de werkelijkheid te structureren, maar in feite illusies zijn (195). Met dezelfde argumenten wordt het verklaringsmodel van oorzaak-en-gevolg verworpen (26). Er bestaat slechts een heden ("this poor, miserable, hampered, despicable Actual" (148)), waarin het zich steeds veranderende subject actief moet zijn en zich voortdurend een taak moet kiezen.

Vervolgens wijst Carlyle het zoeken naar coherentie en eenheid en naar continuïteit en ontwikkeling als mystificaties af. Het gebruik van het literaire genre van de autobiografie, waarin de artistieke structuur de structuur van de *artifex* moet weerspiegelen, verklaart hij tot een wanhopige poging om in narrativisering tevergeefs enige zekerheid te vinden.¹⁷⁵ Carlyle parodieert het genre niet, want dat zou nog acceptatie betekenen; hij ironiseert het op alle fronten. Wat de individualiteitsidee betreft is hij van mening, dat alleen fragmentatie en chaos een bijdrage kunnen leveren aan de vraag wat het wezen van de mens is. Dat wezen is zeker niet homogeen (cf. Jay 1984: 104-5) en niet onveranderlijk, maar steeds weer een nieuw produkt van een in het hier en nu scheppende kunstenaar: "Carlyle's Actual, a temporal and secular here and now, is the very locus of selfhood" (*ibid.*, p.105). Wanneer "Selfhood" als een opeenvolging van een eindeloze artistieke productie in het heden beschouwd wordt, behoeft het een aangepaste, fragmentarische structuur (zie hieronder in 2.4.) en rekent het af met enerzijds de voorstelling van een transcendent, eeuwig en onveranderlijk "zelf" dat iedere mens zou bezitten, en anderzijds met de historiserende tendens, die het eigen, vooral vroege verleden, tot de vindplaats van de kardinale eigenschappen van dit "zelf" in hun meest zuivere vorm wil verheffen. Retrospectief vertellen en continuïteit in

¹⁷⁵ *Sartor Resartus* tematiseert juist het probleem van de zelf-mystificatie door naast de biografische feiten (Teufelsdröckhs bijdrage in de vorm van zes papieren zakken vol persoonlijke *varia*) de bewerking van deze feiten (de activiteiten van de "Editor") tot onderwerp van het vertellen te maken. Als metatekst gaat *Sartor Resartus* dus gedeeltelijk over zijn eigen ontstaan.

de ontwikkeling van de persoonlijkheid worden ontmaskerd; fragmentatie en discontinuïteit kenmerken Carlyles eigenzinnige werk.¹⁷⁶

Wanneer Teufelsdröckh de relativiteit van alle kennis heeft verkondigd ("nothing is completed, but ever completing" (Carlyle 1984: 186)), moet een eerder fragment als definitieve afrekening met elk biografisch (de rol van de "Editor") en autobiografisch (de rol van Teufelsdröckh zelf) project worden geïnterpreteerd:

"What are your historical Facts; still more your biographical? Wilt thou know a Man, above all a Mankind, by stringing-together beadrolls of what thou namest Facts? The Man is the spirit he worked in; not what he did but what he became. Facts are engraved Hieroglyphs, for which the fewest have the key." (*Ibid.*, p.153).

Vanwege de bijzondere status van *Sartor Resartus* mogen de hier geformuleerde bevindingen ten aanzien van de visie op de individualiteit niet als de nieuwe norm voor het autobiografisch schrijven geëxtrapoleerd worden naar autobiografieën uit de negentiende en vroege twintigste eeuw. *Mutatis mutandis* geldt dit voor *Ecce Homo* eveneens. Nietzsche formuleert (of beter: herhaalt) hierin niet alleen zijn anti-idealistische en -transcendente persoonsopvatting, zijn afkeuring van wat in Duitsland nog steeds "'klassische Bildung'" heet of zijn alternatief "vergeet u zelf" voor het autobiografische adagium "ken u zelf",¹⁷⁷ hij is vooral de profeet van het anti-historicisme. De historiografie wordt in de negentiende eeuw als wetenschap ter discussie gesteld. De kritiek betreft haar werkwijze, die ten eerste een gebeurtenis in een gecreëerde continuïteit plaatst en vervolgens die continuïteit in een teleologisch systeem opneemt. Het gegeven, dat de ordening van de reconstructie van de historische feiten (en wat is een historisch feit?) narratief van aard is, heeft bijvoorbeeld

¹⁷⁶ Dat hier het semeen /individualiteit/ beroofd wordt van de semen die het in de contexten van de traditionele en de Romantische autobiografie bezat, behoeft geen betoog. Op aspecten van meer formele aard zal in 2.4. dieper ingegaan worden. Van belang op deze plaats is, dat Carlyle zeer veel invloed heeft gehad, een invloed die binnen dit kader aldus kan worden samengevat: "*Sartor ends with the explicit suggestion, that it has revealed that being is not homogeneous, and that the 'essence' of man -if indeed there is such a thing as man's 'essence'- is not whole and unchanging but discrete and ever-changing*" (Jay 1984: 104n).

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird was man ist* (1980), pp. III, 529/ II, 1083 en III, 541/ II, 1095.

Ricoeur ertoe gebracht tussen "récit de fiction" en "récit historique" geen wezenlijk onderscheid te willen maken. Nietzsche heeft reeds veel eerder een vergelijkbaar voorstel gedaan om van deze nood een deugd te maken: de schijnobjectiviteit moet vervangen worden door een bewuste subjectiviteit. De geschiedschrijving en de historische verklaring dienen op een artistieke wijze "waar" te zijn. Provocerend stelt Nietzsche, dat de werkelijkheid ondergeschikt moet worden gemaakt aan de verbeelding: "No artist tolerates reality".¹⁷⁸ En zeker in *Ecce Homo* realiseert Nietzsche dit credo van de artistieke behandeling van het verleden. Een dergelijke dominantie van de verbeelding wordt in de autobiografie pas gangbaar na 1930, het jaar waarin dezelfde Bradbury en McFarlane het Modernisme laten eindigen (*ibid.*, p.52).

De negentiende-eeuwse autobiografie wordt nauwelijks getroffen door Nietzsches denkbeelden, daar deze pas in de twintigste eeuw algemenere bekendheid verwerven, niet in het minst vanwege de vele manipulaties in de tekstuutgaven. Wuthenow formuleert Nietzsches bijdrage aan de geschiedenis van de autobiografie als volgt:

[Seine] Selbstdeutung erscheint als antihistorische und programmatisch subjektive Selbstgeschichte. Der *Ecce Homo* ist die letzte Phase dessen, was Nietzsche als sein Werden begreifen will und ist schliesslich ein Entwurf auf das geahnte wirkliche Selbst hin. Es ist keine Nachzeichnung, sondern eine Projektion. Die Desintegration des Individuums ist sein eigentlicher Inhalt, nur als Entwurf nämlich wird dieses noch fassbar. (*Op. cit.*, p.215)

Henry Adams, historicus van professie, heeft zich zeker aangesproken gevoeld door de ideeën van Carlyle. Bovendien kan hem enige verwantschap met een aantal denkbeelden van Nietzsche over de historiografie niet onzegd worden. *The Education of Henry Adams* is bedoeld als het vervolg op het een jaar eerder verschenen *Mont-Saint-Michel and Chartres: a Study of Thirteenth-Century Unity*. De oorspronkelijke ondertitel van zijn autobiografie zou dan ook luiden "A Study of Twentieth-Century Multiplicity".¹⁷⁹ Het boek is dan ook voor een belangrijk deel het verslag van de ontwikkeling van een idee,

¹⁷⁸ Malcolm Bradbury en James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism" (1981b), p.25, Nietzsche in vertaling citerend.

¹⁷⁹ Adams 1961: 435. Verwijzingen naar deze uitgave staan in de tekst in parentheses.

van de groei van een nieuwe visie op de geschiedenis en op de plaats daarbinnen van het menselijke individu. Deze visie wordt allereerst negatief gemarkeerd door het wijzen op het tekortschieten van de bestaande educatie, die weigert "the sheer chaos of human nature" (153) te erkennen. "Instability"¹⁸⁰ kenmerkt die menselijke natuur en de werkelijkheid. Adams wijst op het einde van absolute waarheden (472) en ontmaskert de heersende geschiedschrijving: "Historians undertake to arrange sequences, -called stories, or histories- assuming in silence a relation of cause and effect" (382). Zelf presenteert hij een nieuwe theorie, "the sequence of force" (*ibid.*), die het historisch denken tot analytisch in plaats van synthetisch denken moet maken en de historicus in contradicties wil laten werken (498). Chaos als ordeningsprincipe en de prioriteit van de entropische krachten in de natuur vormen de nieuwe epistemologische uitgangspunten van Henry Adams. Voor dit proces van het steeds weer zoeken naar een nieuwe ordening kiest hij de metafoor van het spinnen van een web: "His identity, if one could call a bundle of disconnected memories an identity, seemed to remain; but his life was once more broken into separate pieces; he was a spider and he had to spin a new web in some new place with some new attachment" (209). Zijn educatie faalt in haar taak tot het realiseren van een "full partnership with the society" (4); hierbij moet evenwel aangetekend worden, dat Adams zich liever buiten de maatschappij, als observator, plaatst (*ibid.*). Tot een harmonieus evenwicht met de maatschappij kan en wil Adams het niet laten komen. Brogan wijst in zijn inleiding op *The Education of Henry Adams* op Adams' "alienation" ten opzichte van de Amerikaanse én de Europese maatschappij. Hij kiest voor isolement en "detachment" en staat daarmee volgens Brogan nog in de Romantische traditie van "*épater les bourgeois*" (xvi en xii). Dit neemt niet weg dat een dergelijke attitude zeker een voortzetting in het Modernisme vindt.

Yeats wordt door anderen en door hemzelf "the last Romantic" genoemd.¹⁸¹ En waar Adams, in het voetspoor van Carlyle, zeker niet de Romantische idee van een onveranderlijke kern in ieder individu toegeneigd was, is Yeats dit wel. Wat op pragmatisch niveau Yeats'

¹⁸⁰ Adams 1961: 339. Cf. Bruss' signaleren van De Quinceys streven naar "instability" (1976: 113); ook Starobinski's notie van Stendhals "instabilité" moet in herinnering gebracht worden.

¹⁸¹ Cf. Spender 1963: 44, Harold Bloom, *Yeats* (1970), p.471, Perloff 1971: 140, Pilling 1981: 47 en Fleishman 1983: 321.

mislukte "struggle for self-possession and self-definition" (Pilling 1981: 44) genoemd is, kan hier op semantisch niveau meer gespecificeerd worden:

I still think that in a species of man, wherein I count myself, nothing so much matters as Unity of Being, but if I seek it as Goethe sought, who was not of that species, I but combine in myself, and perhaps as it now seems, looking backward, in others also, incompatibles. (Yeats 1980: 354)

Nog steeds geldt, klaarblijkelijk, het denken van Goethe over het individu als referentiepunt. Volgens Yeats behoorde Goethe tot de gelukkigen, die erin geslaagd waren, de "Unity of Being", *i.e.* het tot evenwicht brengen van "instinctive self and external world" (Perloff 1971: 136), te realiseren. Twee hindernissen staan het bereiken van de "Unity" in de weg: een overmaat aan "abstraction" (*ibid.*, p.135), dat wil zeggen het onpersoonlijke, en een overmaat aan "subjectivity" (*ibid.*), dat wil zeggen het triviaal-sentimenteel. Perloff is van mening, dat Yeats niet alleen deze beide begrippen aan Goethe ontleende, maar ook diens streven beide te verbinden overnam: "the personal and the objective -self and world- must be adequately reconciled" (*ibid.*).

In het laatste deel van *Dichtung und Wahrheit* is echter reeds impliciet afstand genomen van een dergelijk individualiteitsconcept. Yeats zag zichzelf als laatste en wilde Goethe als eerste Romanticus zien. Dit maakt hem tot een anachronisme; Yeats is zeker niet in staat tot wat voor Stendhal al niet meer mogelijk was: "the personality and the mask never quite coincide" (Pilling 1981: 49). Het masker naar buiten en het masker naar binnen zijn, om Yeats' term te gebruiken, incompatibel. Het einde van de *Reveries* sluit in zijn pessimisme aan bij wat wij over het slot van *Dichtung und Wahrheit* met betrekking tot de semantische component hebben gezegd.

Een aantal conclusies kan op deze plaats getrokken worden. Zo veranderen de drie primaire semantische velden van de traditionele autobiografie ("individualiteit", "werkelijkheid" en "ontwikkeling") in hun onderlinge relatie en in hun eigen betekenis, *i.e.* hun semische articulatie. Het individu confronteert zich niet meer met andere individuen en met de hem omringende wereld, zodat er nauwelijks nog sprake kan zijn van een dialectisch, elkaar wederzijds beïnvloedend proces. Integendeel, wij zien een sterke polarisatie tussen subject en maatschappij; van "Entsagung" noch van compromissen is sprake. Het

subject raakt steeds sterker geïsoleerd. Het verlies van de strijd tegen de maatschappij wordt geïnterpreteerd als een wens zich niet te willen compromitteren met een het individu tot inauthenticiteit dwingende samenleving. In een enkel geval kiest het individu voor de rol van toeschouwer of observator, hetgeen "Tätigkeit" (een fundamenteel middel tot zelfkennis voor Goethe) uitsluit.

De begrippen van identiteit en individualiteit komen ter discussie te staan: niet alleen vertoont het subject een tendens zich op te splitsen in heterogene, zelfstandige onderdelen *c.q. personae* (cf. het metamorfose- en maskeradetopos), de idee van een deze diversiteit verenigende kern raakt in wankel evenwicht en dreigt te verdwijnen. De voorstelling van de "Unity of Being" kan niet anders dan gepostuleerd zijn en blijkt in de twintigste eeuw geen bestaansrecht meer te hebben. De versplintering van het subject vindt evenwel geen direct corresponderende autobiografische vorm. Auteurs zien zich geconfronteerd met de grenzen die het genre hen stelt; er verschijnen mede hierdoor moeilijk te classificeren teksten.

De autobiografie toont niet meer het resultaat van een ontwikkeling, maar wordt zelf die ontwikkeling en de reflectie erover. De verminderde aandacht voor de werkelijkheid buiten het subject en de toegenomen concentratie op de eigen subjectiviteit zijn er de oorzaken van, dat het accent ook op semantisch niveau verlegd wordt: de beschrijving van de ontwikkeling van het individu wordt tot die van de ontwikkeling van een idee. Dit dehumaniserende kenmerk (de autobiografie "mislukt" als de idee niet volledig uitgewerkt kan worden) brengt een sterk depersonaliserend effect teweeg, dat wij in de volgende paragraaf weer terug zullen zien.

De pijlers van de traditionele autobiografie (het historicisme als verklaringsmodel en de psychologische eenheidsvisie op de menselijke subjectiviteit) worden aan het wankelen gebracht. Een epistemologische heroriëntatie is vereist. Overgeleverde tradities worden afwijzend benaderd, slechts in het meest persoonlijke (*i.e.* wat Lang het pre-culturele en pre-linguale heeft genoemd) kan het authentieke "zelf" gevonden worden. Een niet te miskennen ontreddeering manifesteert zich in reflexie over het genre en in een pessimistische blik op de mogelijkheden die het biedt ter realisering van persoonlijke intenties.

Wanneer wij dan hier kort de semen van het semeen /individualiteit/ bekijken, zoals die de kernconfiguratie in de

traditionele autobiografie vormden, dan zien wij allereerst, dat een aantal van hen niet gearticuleerd is. Wij kunnen ons niet beperken tot het signaleren van de aan- of afwezigheid van *semen*, niet alleen omdat de afwezigheid van een *seem* (articulatievorm 3) geen *seem* is, maar ook omdat wij articulatievorm 2 in het hieronder volgende schema moeten trachten te verwerken.¹⁸² Waar in het schema een - staat, is er sprake van een neutrale articulatievorm. Om deze bevinding semische betekenis te geven, is de lijst met neutrale articulatievormen hergeformuleerd tot negatieve articulatievormen waar er sprake is van de aanwezigheid van een tegenovergesteld *seem* *niet s*.

In een niet gering aantal gevallen zullen wij van een complex articulatietype moeten spreken, want in die gevallen verschijnen zowel *s* als *niet s*. In alle vier de hier besproken autobiografieën zijn wij inderdaad op het fenomeen gestuit, dat er enerzijds de wens bestond de individualiteitsidee op grond van een gewijzigde epistemologie te veranderen, maar dat anderzijds niet definitief werd gebroken met de norm die de traditionele autobiografie heeft gesteld. De overgeleverde *semen* en hun alternatief, zoals dat hier is geformuleerd, sluiten elkaar niet uit. In dergelijke gevallen kunnen wij met Greimas (die zich op V. Brøndal beroept) spreken van dominanties van het ene of van het andere *seem*. Naar gelang de dominantie van *s* of van *niet s* spreekt Brøndal van positief complexe of van negatief complexe typen van *seem*articulaties (Greimas 1974: 24). Deze ambivalentie brengt met zich mee, dat wij van dubbele, tegenstrijdige isotopieën zullen kunnen spreken. Dit inzicht sluit aan bij wat wij eerder geconcludeerd hebben over de semantische component van de negentiende- en vroeg twintigste-eeuwse autobiografieën: hoewel er een tendens is om zich los te maken van de knellende banden van de traditionele autobiografie en op zoek te gaan naar nieuwe wegen, wordt nog steeds de traditionele autobiografie tot norm genomen. Tijdens het Modernisme zal deze complexe articulatievorm verdwijnen, omdat de ambivalente relatie met de traditionele autobiografie een einde vindt. Als kort, afsluitend voorbeeld mag de contradictie genoemd worden tussen aan de ene kant Henry Adams' polemische houding ten opzichte van de zekerheden, die

¹⁸² Greimas (1974: 25) beschrijft vier mogelijke vormen van *seem*articulaties: 1) *s*: positief, want *s* is aanwezig; 2) *niet s*: negatief, want *niet s* is aanwezig; 3) *-s*: neutraal, want noch *s* noch *niet s* zijn aanwezig, en: 4) *s* én *niet s*: complex, want de *seem*categorie (of semantische *as*) "*S*" is aanwezig.

de negentiende-eeuwse geschiedschrijving bood, en aan de andere kant zijn eigen, eveneens narrativiserende en theoretiserende auto-historiografie. Semen als [multipliciteit] en [fragmentatie] functioneren binnen zijn project nimmer als doel, dat wil zeggen: zij staan, paradoxalerwijs, ten dienste van het streven toch een coherent en systematisch beeld van het "zelf" en zijn context te krijgen.

De seemarticulatie van het semeem /individualiteit/ in de negentiende- (en vroeg twintigste-) eeuwse autobiografie

autobiografie seem	Goethe-I	Goethe II	19e-eeuw	(alternatief)
uniciteit	+	+	-	(multipliciteit)
historiciteit	+	+	-	(actualiteit)
ontwikkeling causaal dialectisch	+ -	- +	- +	(idem) (idem)
harmonicititeit	+	-	-	(instabiliteit)
"Subjektiviteit"	+	+	-	("detachment")
kenbaarheid	+	-	-	(voorlopigheid)
exemplariteit	+	+	-	(distinctiviteit)
continuïteit	+	-	-	(discontinuïteit)
antropocentrisme	+	+	+	(idem)
optimisme	+	-	-	(pessimisme)
symboliciteit	+	+	+	(idem)

2.4. DE SYNTACTISCHE COMPONENT

2.4.1. Tijd

De negentiende eeuw vertoont een sterke evolutie binnen het denken over tijd en over geschiedschrijving. Aanvankelijk bepaalt "the concept of History as a progressive cosmic force" (Pike 1976: 330) de visie van de mens op de werkelijkheid en op zijn eigen tijdsbeleving daarbinnen. Uit dit wat Pike het Romantische tijdsbeeld noemt ontwikkelt zich een lineair tijdsmodel dat het denken over het "zelf" in het verlengde ziet van het denken over de "Natuur" en de "Historie". Pike concludeert over deze tijdsopvatting: "individual identity is the identity of consciousness through extent in time" (*ibid.*, p. 340). Dit tijdsbesef, dat lineariteit en continuïteit bezit, is mede individualiteitconstituerend, daar het de geschiedenis van het subject koppelt aan dat van de het subject omringende werkelijkheid. Zonder een dergelijke tijdsopvatting is het bestaan van een vastgelegd verleden niet mogelijk, en zonder verleden is er geen identiteit (*ibid.*, p.341).

In de loop van de negentiende eeuw wijzigt zich deze visie op tijd en individualiteit. Er ontstaat scepsis ten aanzien van het historicisme, dat niet meer in staat is zijn verklarend vermogen te continueren. Pike vat deze evolutie als volgt samen: "the chief hallmark of the emerging new consciousness was not the continuity of History but the discontinuity of everything" (*ibid.*, p.332). Waar tot en met de laatste eeuwwisseling het subject zijn eigen unieke leven (al dan niet polemisch) trachtte te plaatsen binnen het kader van de alomvattende historie, doet de twintigste-eeuwse mens eerder een poging zichzelf te ontworstelen aan de beperkende wetmatigheid van de geschiedenis.

Voor een belangrijk gedeelte zijn de consequenties hiervan voor de autobiografie hierboven (in 2.3.) reeds besproken. Wij hebben gezien hoe Carlyle in zijn *Sartor Resartus* (verschenen in het zelfde jaar als het laatste deel van *Dichtung und Wahrheit*), na tijd en ruimte als menselijke constructies te hebben ontmaskerd, het scheppend heden van de kunstenaar tot uitgangspunt nam. Retrospectieve narrativisering wijst hij af als illusionair en hij kiest voor discontinuïteit en fragmentatie. Evenmin als Nietzsches anti-historicistische opvattingen en diens pleidooi voor een artistieke historiografie wordt Carlyles visie in de negentiende-eeuwse autobiografie zelf gerealiseerd.

De terugkeer naar de "Zweckform" van de autobiografie brengt met zich mee, dat de overgeleverde historiografische en biografische normen weer tot uitgangspunt genomen worden. De Quinceys *Autobiographic Sketches* is chronologisch geordend en beschrijft een zeer gelijkmatig gedoseerde ontwikkeling van een scherpzinnige geest. Er wordt een groei naar een crisis opgebouwd, die het einde van de identiteitsvorming is en tevens het einde van het boek betekent. Zijn *Suspiria de Profundis* daarentegen is uiterst discontinu van opzet en kenmerkt zich door "an antitemporal pattern" (Bruss 1976: 105). In zijn volstrekte achronie weerspiegelt de *Suspiria* de werking van het onbewuste. Met opzet is hierin een desoriëntatie in ruimte en tijd aangebracht, die in de progressief, teleologisch vertelde *Sketches* uiteraard niet denkbaar is. De continuïteit in de *Sketches* wordt evenwel steeds op de proef gesteld door excursen en parentheses. Deze digressies weerspiegelen de fasen in De Quinceys ontwikkelingsweg: met de verbreding van de horizon op het niveau van de held verbreedt de horizon van het vertellen zich.

Hoewel De Quincey zijn ingevingen en reflecties tijdens het schrijven zo veel mogelijk in voetnoten tracht onder te brengen, voorkomt hij niet, dat het verhaal bij voortduring stilgezet wordt om een parenthese in te lassen. De verteller is er zich bijzonder bewust van, dat de lezer zich zou kunnen storen aan een dergelijke "narration" (Genette), en laat dan ook niet na de lezer erop te wijzen dat dat, wat de laatste "parenthetic" (De Quincey 1896: 316) lijkt, door de verteller geenszins zo is bedoeld. Het bewustzijn van deze ogenschijnlijke discontinuïteit van de *Sketches* (zoals de titel reeds suggereert) is af te lezen uit autoreflexieve fragmenten als het volgende: "I enjoy a privilege of neglecting harsher logic, and connecting the separate sections of these sketches, not by ropes and cables, but by threads of aerial gossamer" (*ibid.*). Spontane ingevingen tijdens het schrijfsproces hoeven niet meer uit de tekst geweerd te worden.

Waar in de *Sketches* het aandeel van dergelijke "discours"-fragmenten nog beperkt is, mogen wij in Stendhals *Vie de Henry Brulard* hierin een groei constateren. Deze toeneming heeft te maken met de aanzienlijk belangrijkere rol die het heden van de autobiograaf inneemt. In *Vie de Henry Brulard* zien wij dat dit vertelheden eveneens gethematiseerd wordt, maar van een concrete ontwikkeling op dit niveau is geen sprake. Stendhal bespreekt zijn actuele situatie tijdens het schrijven van zijn autobiografie:

Le coeur me bat encore en écrivant ceci trente-six ans après. Je quitte mon papier, j'erre dans ma chambre et je reviens à écrire. J'aime mieux manquer quelque trait vrai que de tomber dans l'exécrable défaut de faire de la déclamation comme c'est l'usage. (Stendhal 1978: 413)

De kloof in de tijd tussen protagonist en verteller blijft gehandhaafd. Prolepses en analepses doorbreken regelmatig de chronologie van het vertelde zonder de continuïteit ervan te verstoren. Wij moeten in *Vie de Henry Brulard* een sterke neiging tot een wijze van vertellen constateren, die Ricoeur "mimèsis I" noemde: Stendhals streven is op de eerste plaats gericht op de reconstructie van een sequentie, niet op een constructie van een configuratie.

Ondanks de strikte scheiding tussen heden en verleden vervaagt de grens tussen "discours" en "histoire". Naast het perfectum en het plusquamperfectum gebruikt Stendhal zeer veel de "passé simple" wanneer hij over zijn verleden spreekt. Zo geeft hij het verslag van de samenzwering tegen "l'arbre de la Fraternité" weer in de "passé simple", die wordt vermengd met het perfectum en het plusquamperfectum, maar ook met het praesens (dat, als praesens historicum klaarblijkelijk, verbonden is met elementen uit het "histoire"- register; zie Stendhal 1978: 317-27).

Het grotere aandeel van de artificialiteit in Adams' en Yeats' autobiografieën doet deze werken tenderen naar "mimèsis II", die de historische feiten expliciet ondergeschikt maakt aan een nieuwe, uit de actualiteit van het schrijven afkomstige teleologie. Beiden erkennen de waarheid geweld aangedaan te hebben en een nieuwe, betekenisvolle configuratie te hebben willen scheppen.

The Education of Henry Adams is in de derde persoon geschreven; zowel verteller als protagonist worden door "he" aangegeven. Dit lijkt aanleiding te geven tot de conclusie, dat deze autobiografie een afwijking vormt van wat Starobinski al een "écart" noemde, namelijk de typische vermenging van "histoire" en "discours" in de autobiografie. Immers, *The Education of Henry Adams* bestaat slechts uit "histoire" vanwege het exclusieve gebruik van de derde persoon in combinatie met de verleden tijd. Echter, ook het autobiografische heden wordt in de verleden tijd en in de derde persoon verteld (e.g. Adams 1961: 22, 52-3, 98, 156 etc.). Dit betekent, dat wat "discours" zou kunnen zijn, ook tot "histoire" is gemaakt. Bovendien ontbreekt het in die fragmenten, die wel in de tegenwoordige tijd staan, aan andere elementen uit het "discours"-register als deiktische verwijzingen naar

het schrijfheden, inclusief het gebruik van de eerste persoon. Dergelijke fragmenten zijn volstrekt onpersoonlijk van aard en onderstrepen nogmaals het gedepersonaliseerde "histoire"-karakter van het totale werk.¹⁸³

Waar Henry Adams' behandeling van de tijd uiterst helder wil zijn (opmerkelijk is evenwel een niet verantwoorde ellips van twintig jaar in de verder naadloze chronologie) is Yeats' omgang met de tijd in de *Reveries* gecompliceerder. "The ontology of Yeats's autobiography is a thoroughly Platonic one" (Olney 1980b: 261), zo hebben wij in 2.3. gesignaleerd. Yeats tracht achter de concrete "*bios*" de ideële, archetypische "*Bios, the eternal paradigm*" (*ibid.*) te vinden. De personages in zijn herinnering en in *Autobiographies* zijn *dramatis personae*, zoals hij zelf aangeeft. Het gaat hem om de mythische betekenis achter elke figuur. Volgens Olney zijn de consequenties voor de notie van de tijd hiervan de volgende: "Yeats redeems the time by simply abolishing it in favor of eternity" (*ibid.*). Olney adstrueert zijn visie met een citaat uit Yeats' *A Vision*: "'I think that Plato symbolized by the word 'memory' a relation to the timeless'" (*ibid.*). Yeats' voorstelling van deze tijdloosheid kan een zeker arcadisch karakter niet ontzegd worden, hetgeen door Fleishman (1983: 321-2) als Romantisch topos aangemerkt wordt.

Het effect van de tijdloosheid wordt versterkt door het fragmentarische karakter van de *Reveries*, die bestaat uit 33 kortere en langere hoofdstukken.¹⁸⁴ Deze staan nimmer direct met elkaar in verbinding en een dergelijke juxtapositie van segmenten "insinuates that there may be a thread linking them all together and thus collapsing distances" (Pilling 1981: 40). Het mysterieuze aura, dat ieder fragment krijgt, wordt door Yeats niet weggenomen; metatekstueel commentaar ontbreekt dan ook vrijwel geheel. Hij lijkt te hopen, dat de alomvattende verklaring uit de delen zelf naar voren komt. De fragmentatie is geen doel, maar een middel om op een hoger,

¹⁸³ Bij wijze van (complicerende) uitzondering gebruikt Adams één maal de eerste persoon meervoud (Adams 1961: 504). Wij hebben in 1.2.3.2. gezien, dat Goethe voor de intradiëgetische én voor de extradiëgetische instantie ook een enkele maal de derde persoon en de verleden tijd gebruikt (e.g. IX, pp.541-3 en 576-7).

¹⁸⁴ Ook wat zijn vormgeving betreft toont Yeats zich een Romanticus: Ulla Musarra-Schrøder wijst op "la rétrospectivité fragmentaire", die zich met name in de herinneringsroman van de Romantiek voordoet (Musarra-Schrøder 1981: 28).

mytho-poëtisch niveau, tot een synthese en een eenheid te komen. Uit de laatste woorden van de *Reveries* kunnen wij opmaken, dat dit niet gelukt is.¹⁸⁵

Reveries vertoont een duidelijke scheiding van "discours" en "histoire". De enige complicatie biedt de eerste pagina (Yeats 1980: 5), die de vroegste, tijdloze herinneringen in het praesens weergeeft. Onmiddellijk daarna (*ibid.*, p.6) fungeert een modifierende constructie ("I may have already had the night of misery (...)") als overgang naar een verder volgehouden verleden tijd.

Het is niet eenvoudig algemene conclusies te trekken uit dergelijk heterogeen materiaal. Niettemin mogen wij een aantal wijzigingen en constanten ten aanzien van de genrecode van de traditionele autobiografie opmerken. Ten eerste is de kloof in tijd en identiteit tussen held en verteller blijven bestaan. De rol van de verteller is kwalitatief verzwakt wat zijn superioriteit in "weten" betreft, maar is versterkt wat zijn kwantitatieve inbreng betreft. Dit laatste blijkt uit het toegenomen aandeel van het "discours" in de tekst.

De continuïteit van het "récit" is niet meer zo strikt als dit het geval was in de traditionele autobiografie. Het in sommige gevallen ontbreken van een teleologie brengt met zich mee, dat deze continuïteit in toenemende mate doorbroken wordt door verwijzingen naar het heden in "discours"-vorm of door algemene uitweidingen, of dat zij zelfs helemaal wordt opgeheven. Daar staat tegenover, dat de chronologie onaangetast blijft, zij het dat daarbinnen het verklaringsmodel *post hoc, ergo propter hoc* niet zozeer is opgegeven, als wel sterk ter discussie staat.

Het vertellen blijft singulatief van aard met beperkte intradiëgetische repetitieve en iteratieve delen. De vertelact vindt niet steeds meer plaats in een tijdloos heden; weliswaar legt de (beperkte) thematisering van het vertellen de actuele situatie van de autobiograaf bloot, maar van een zelfstandig tijdsverloop op dit niveau van de "narration" is nog geen sprake.

¹⁸⁵ Dat echter discontinuïteit en chronologie elkaar niet uitsluiten (zoals *Suspiria de Profundis* leek te suggereren), bewijst de *Reveries*. Bovendien betekent de aanwezigheid van een chronologische opbouw, dat Yeats slechts een beperkte vorm van tijdloosheid heeft nagestreefd, welke volgens Pilling (1981: 39 sq.) een cyclisch karakter bezit.

2.4.2. Focalisatie en vertellen

De implicaties van de in de vorige paragraaf gesignaleerde voortzetting van de scheiding tussen verteller en protagonist in tijd en in identiteit, zoals die in de traditionele autobiografie heerste, zijn voorspelbaar. Belangrijke wijzigingen zullen zich niet voordoen, zeker niet wanneer rekening gehouden wordt met dominante tendens tot terugkeer naar de "Zweckform".

Aan De Quinceys wijze van vertellen in de *Autobiographic Sketches* besteedt Bruss enige aandacht (1976: 108-12 en 120-6). De Quincey streeft ogenschijnlijk naar een objectieve, niet-persoonlijke wijze van vertellen en naar een camouflage van zichzelf als interne focalisator/verteller. Hij wil zichzelf niet anders behandelen dan de overige personages; hij decentraliseert zijn verleden-"ik" en focaliseert nadrukkelijk, aldus Bruss, vanuit een superieure positie. Deze Goetheaanse werkwijze strekt zich uit tot het vertellen: de intradiëgetische De Quincey is zelden aan het woord en als hij aan het woord komt, dan geschiedt dat vaak in de indirecte rede, dus genarrativiseerd of getransponeerd door de extradiëgetische verteller. Dit streven naar de explicitering van de kloof tussen verteller en protagonist wordt versterkt door het feit dat, wanneer de extradiëgetische verteller woorden uit de repliek van de protagonist overneemt, die tussen aanhalingstekens worden gezet. Een dergelijk distantiërend (maar zelden ironiserend) effect bereikt De Quincey op dezelfde wijze met het in de indirecte rede verslag doen van woorden van anderen.¹⁸⁶

Vie de Henry Brulard wordt enerzijds evenzeer gekenmerkt door streng gescheiden diëgetische niveaus maar anderzijds ook door ruimschoots aanwezige distantie en ironie. Citaten uit het discours van anderen en van de centrale protagonist, welke in de indirecte rede worden weergegeven, zijn hier gecursiveerd, hetgeen eenzelfde vorm van eenvoudige tekstinterferentie is als die welke wij zagen in de *Autobiographic Sketches*. De focalisatieactiviteiten zijn steeds, zelfs in

¹⁸⁶ De verteller weerhoudt zich er niet van een vraag in de directe rede weer te geven, die in die vorm nooit gesteld is: "How, and to what extent", my brother asked, 'did I raise taxes upon my subjects [*i.e.* de bewoners van een imaginair land; O.S.]?' (De Quincey 1896: 90). De "I" en "my subjects" verwijzen niet naar de spreker (De Quinceys broer William), maar naar de centrale protagonist, Thomas de Quincey zelf.

de meest enerverende passages (angst, geluk, haat), extradiëgetisch genarrativiseerde intradiëgetische activiteiten, die in de meeste gevallen vergezeld gaan van discursieve parentheses, die het tekortschieten van de herinnering of van de taal tot onderwerp hebben. Hier treffen wij aan wat Hamlin (1973) heeft gesignaleerd in de autobiografie van de Romantiek (en in Yeats' *Reveries* zullen wij het verschijnsel opnieuw aantreffen): naast het feit, dat de belangrijkste feiten uit Stendhals leven niet herinnerd (en dus niet verteld) kunnen worden, roept dit falen onmiddellijk zijn eigen "discours" op, namelijk de reflectie over (de grenzen van) de herinnerings- en de vertelactiviteit. Het ontbreken van een teleologisch model, zoals we dat in *Dichtung und Wahrheit* nog aantreffen, brengt met zich mee, dat de extradiëgetische instantie het slot van de zoektocht minder belangrijk vindt dan de zoektocht zelf. Tevens zien wij, dat het herinneren (als externe focalisatieactiviteit) zich langzaam losmaakt van het vertellen en dat spontane ingevingen van de herinnering, in tegenstelling tot wat in de zo strikt teleologisch geordende autobiografie mogelijk was, het vertellen niet zelden aan zich ondergeschikt maakt. Dat wij hierin weer wel overeenkomsten met *Les Confessions* kunnen aanwijzen bevestigt nogmaals de complexiteit van dit werk.

De thematisering van het herinneren en van het vertellen beperkt zich tot korte fragmenten; het achteraf vertellen blijft als norm bestaan. In deze thematiseringen relativeert, zoals hierboven gesteld, de extradiëgetische verteller-focalisator zijn absolute, superieure kennis. Stendhal en Yeats ontnemen hun extradiëgetische instanties het superieure "zien", "weten" en "herinneren", die heersten in de traditionele autobiografie. Van een toenemende zelfstandigheid van de intradiëgetische instantie is echter geen sprake.

De negentiende eeuw vertoont vooralsnog geen fundamentele wijzigingen op dit narratologische niveau. Wij moeten het genre verlaten om vernieuwingen te ontdekken. Zo ondermijnt Thomas Carlyle in zijn *Sartor Resartus* ook op dit niveau de bestaande conventies van de autobiografie: hij stelt de mogelijkheid van "recovery-through-narrativizing" (Jay 1984: 97) ter discussie. Het narrativiseren, het tot plot maken van het verleden, onmaskert hij als kunstnatige verbinding van wat contigu en onverbindbaar is. Carlyle maakt vervolgens multipliciteit niet alleen op semantisch niveau tot een centrale categorie, hij tracht dit ook syntactisch te realiseren: "Carlyle falls back on a narrative option that later became a hallmark of modern

fiction, the device of multiple narrators or personae" (Fleishman 1983: 124). Dit geschiedt door het procédé van de dramatisering van de verteller/"Editor": deze wordt tot personage gemaakt (en schuift hierdoor naar het intradiëgetische niveau) naast de centrale protagonist, Teufelsdröckh. In het begin van *Sartor Resartus* wordt reeds om de persoon van de verteller een mysterieus aura gehangen en vinden wij een eerste aanwijzing voor de mogelijke identiteit van "Editor" en protagonist (Carlyle 1984: 8). Naarmate het boek vordert, raakt de "Editor" steeds meer verstrikt in Teufelsdröckhs wijze van denken, vertellen en metaforiseren. Aan het slot verschijnen opnieuw indicaties voor het uiteindelijk samenvallen van "Editor" en Teufelsdröckh.¹⁸⁷ In de autobiografieën van de negentiende en vroege twintigste eeuw vindt deze techniek van de dramatisering van de vertelact geen weerklank, terwijl juist, zoals wij in de vorige paragraaf hebben gezien, de veelvormigheid c.q. de metamorfosen van het individu een belangrijke vernieuwing betekende op semantisch terrein.

Henry Adams is een van de zeer weinigen, die op dit narratologische niveau de consequenties uit de in het voorgaande hoofdstuk gesignaleerde pronominale dubbelzinnigheid heeft getrokken. Hij kiest voor de intradiëgetische instantie de derde persoon. Verschillende redenen heeft Adams gehad om deze vertelvorm te gebruiken. Uit zijn brieven meent Pilling te mogen concluderen dat Adams' streven naar "annihilation of self" voortvloeit uit diens "distrust of egoism in all its forms" (*op. cit.*, p.9) en uit diens visie dat "The ego may pass in a letter or in a diary (...), but not in a serious book" (*ibid.*). Adams heeft veel anoniem en onder pseudoniem gepubliceerd¹⁸⁸ en deze opmerkelijke neiging tot depersonalisatie¹⁸⁹ is

¹⁸⁷ In de hoofdstukken I:2, II:10 en III:12 van *Sartor Resartus* wordt over de verteller en zijn relatie met de protagonist gesproken.

¹⁸⁸ Zelfs tot in het Voorwoord van *The Education of Henry Adams* dringt zich deze tendens tot maskerade door: de auteur van dit Voorwoord is niet Henry Cabot Lodge, maar Henry Adams zelf (*cf.* Pilling 1981: 13).

¹⁸⁹ Dit kenmerk van de depersonalisatie zullen wij in het Modernisme nog sterker terugvinden. Ook op pragmatisch niveau loopt Adams vooruit op het Modernisme: waar de autobiografen vóór hem de lezer stuurden in de receptie van hun autobiografieën en het "pacte autobiographique" daartoe als instrument gebruikten, laat Adams zijn lezers vrij: "All considerable artists make a point of compelling the public to think for itself, and their rule is to require each observer to see what he can, and this will be what the artist meant. To the artist the meaning is indifferent. Every man is his own artist before a work of art" (uit een brief van Adams uit 1904,

uiteindelijk terug te voeren op de volgende "gespletenheid": "I want notoriety nor neglect, and one of the two must be imagined by every author to be his reward. My ideal of authorship would be to have a famous double with another name, to wear what honors I could win" (uit een brief van Adams geciteerd in Pilling 1981: 11). In het kort moet nu dieper ingegaan worden op deze op een bijzondere wijze vertelde autobiografie.

De superioriteit in kennis en inzicht van de extradiëgetische verteller-focalisator is absoluut. Niet zelden wijst hij op de naïviteit van zijn jeudige *alter ego*, maar ook lof wordt de laatste niet onthouden. Deze distantie en ironie nemen af naarmate *The Education of Henry Adams* vordert en verdwijnen uiteindelijk wanneer protagonist en verteller samenvallen: de protagonist heeft voldoende inzicht verkregen in zichzelf en is in staat gebleken een nieuwe theorie te ontwerpen, die het hem mogelijk maken het boek *The Education of Henry Adams* te schrijven. Het boek begint opnieuw en de protagonist wordt verteller. Verteltijd en vertelde tijd raken elkaar, zo toont ons de datering van de hoofdstukken: het laatste hoofdstuk ("Nunc Age") betreft het jaar 1905 en het is in dat jaar dat *The Education of Henry Adams* is geschreven. De educatie is nu definitief beëindigd.

De genoemde superioriteit van de extradiëgetische instantie is in *The Education of Henry Adams* nodig om de opzet te kunnen realiseren: "This is the story of an education, and the person or persons who figure in it are supposed to have values only as educators or educated. The surroundings concern it only so far as they affect education" (Adams 1961: 36). Elke interne focalisatieactiviteit wordt streng geselecteerd naar de vragen: wat voor invloed heeft het op de educatie? en: draagt het bij tot het ontwerp van een alternatief ontwikkelingsmodel? Het (uiteraard) retrospectieve antwoord is steeds aanwezig in de beschrijving van elke psychische en fysieke ervaring van de protagonist. Focalisatiecriteria als "meer weten" en "minder weten" worden binnen een dergelijke educatie-opzet vanzelfsprekend gethematiseerd. Dialogen, voor zover de gedachtenwisselingen van meestal twee clausen zo genoemd mogen worden, komen zelden voor en hebben een aforistische kracht (*ibid.*, e.g. pp.147, 293-4, 504). De

geciteerd in Pilling 1981: 16). Er bestaat geen definitieve auteursbetekenis meer voor Adams. Elke interpretatie is voorlopig en legitiem.

replieken van de intradiëgetische instantie worden vrijwel uitsluitend kort in de verwoording van de extradiëgetische instantie weergegeven, vaak gepaard gaand met commentaar. De toenemende emancipatie evenwel van de protagonist manifesteert zich in de vermindering van distantiërend commentaar en in een groei van het aandeel van de wetenschappelijke theoretisering: de protagonist verdwijnt achter de kennis die hij moet vergaren om uiteindelijk de verteller van dit boek te kunnen worden.

Een identificatie tussen protagonist en verteller is in *Reveries over Childhood and Youth* weliswaar onmogelijk vanwege de beperkte periode, die het onderwerp van het vertellen beslaat, maar Yeats streeft er wel naar zo veel mogelijk constanten aan te wijzen tussen zijn verleden-"ik" en zijn heden-"ik". Een van deze constanten (het betreft hier een vorm van ingeboren pessimisme) bevindt zich aan het slot van het eerste en aan het slot van het laatste hoofdstuk, hetgeen een zekere mate van circulariteit veroorzaakt. De titel van Yeats' eerste autobiografie verraaft reeds het exclusief extradiëgetische karakter van het vertellen: Yeats' "childhood" en "youth" zullen niet meer zijn dan aanleidingen voor "reveries" (de eerste pagina uitgezonderd). Hij laat niet na zijn verleden met een zekere ironie tegemoet te treden. En zoals hij in de beschrijvingen van de personages (inclusief zichzelf) het typische zoekt, zo manipuleert hij ook hun discours: waar er sprake is van een directe rede van anderen, bezit die een "Yeatsian quality" (Pilling 1981: 43), waardoor de superioriteit van het extradiëgetische niveau nogmaals bevestigd wordt.

Globaal kan een beperkt aantal wijzigingen met betrekking tot de genrecode van de traditionele autobiografieesignaleerd worden. De diëgetische niveaus blijven strikt gescheiden, hoewel de superioriteit van de extradiëgetische instantie vermindert (zonder een duidelijk belangrijker worden van de positie van de intradiëgetische instantie). De herinneringsactiviteit verliest (overigens niet in alle gevallen) de onfeilbaarheid, die haar in de traditionele autobiografie kenmerkte, en de vertelactiviteit doet in het toegenomen aandeel van het "discours" (Benveniste) verslag van de wijze waarop het geleefde leven tot tekst gemaakt wordt. Hieruit blijkt, dat in tegenstelling tot de genrecode van de traditionele autobiografie, de herinnerings- en vertelactiviteit niet alleen (in vooralsnog beperkte mate) gethematiseerd worden, maar ook dat beide van elkaar zijn losgekoppeld. Van diëgetisering van een van beide activiteiten is geen sprake.

De intradiëgetische activiteiten blijven dus weliswaar ondergeschikt aan de extradiëgetische activiteiten, maar de extradiëgetische verteller-focalisator voelt zich niet meer steeds gebonden aan de beperkte kennis van de protagonist. Hij staat zichzelf parentheses toe die buiten het gezichtsveld van de intradiëgetische instantie liggen zonder deze te omkleden met verantwoordingen, zoals dit in de traditionele autobiografie het geval was.

Wat de mate van interferentie tussen beide niveaus van diëgesis betreft, domineert de eenvoudige vorm van tekstinterferentie nog steeds: de woorden van de personages en in het bijzonder die van de protagonist ondergaan een transpositie of een narrativisering, wanneer zij in de vertellerstekst opgenomen worden. Waar evenwel delen van de persoonstekst letterlijk worden geciteerd in de vertellerstekst (e.g. door cursivering bij Stendhal of door aanhalingstekens bij De Quincey), wordt de interferentie tussen beide niveaus complexer en mogen wij spreken van "texture-analyzing modification" (zie 1.2.3.2.). Een dergelijke aandacht voor niet alleen de inhoud, maar ook voor de formulering van de replieken van de intradiëgetische instanties vergroot enerzijds hun rol in het geheel van de tekst, maar maakt anderzijds ironie en distantiëring eenvoudiger. Vermenging van focaliseren en vertellen door beide diëgetische instanties is zeer wel mogelijk geworden, maar is nog ondubbelzinnig en heeft het stadium van complexe interferentie als de vrije indirecte rede nog niet bereikt.

Het zoekende in plaats van het overtuigende karakter van deze autobiografieën is, zoals wij zagen, een gevolg van het ter discussie stellen of het afwijzen van een teleologie en van het bestaan van een aprioristisch "zelf". Het brengt een toegenomen aandacht voor interieure processen bij de extra- en intradiëgetische instantie met zich mee. Het autobiografisch schrijven wordt het verslag van de interieure zoektocht naar een constructie om het eigen leven te beschrijven (Adams), is een uitgebalanceerde mengeling van heterogeen materiaal rondom een strakke teleologische structuur (De Quincey) of wordt tot een tekst, waarin de extradiëgetische instantie hoopt door middel van het schrijfsproces tot een "superieur weten" te komen (Stendhal en Yeats). In de gevallen van De Quincey en Adams leidt dit tot een opeenvolging van hoofdstukken die metonymisch en metaforisch genoemd kan worden, daar alle elkaar in de tijd opvolgende hoofdstukken zich op eenzelfde thema concentreren (respectievelijk dat van "a developmental study" (Bruss 1976: 97) en dat van "the story of

an education" (Adams 1961: 36)). In de traditionele autobiografie was er eveneens van een dergelijke combinatie van metonymisch en metaforisch vertellen sprake. In de autobiografie van Stendhal ontbreekt een duidelijk metaforisch principe, daar door de juxtapositie van hoofdstukken in hun temporele opeenvolging het metonymische principe overheerst.¹⁹⁰ In de autobiografie van Yeats ten slotte raken wij wat dit betreft aan het Modernisme. Er komen weliswaar nauwelijks metaforen voor in de *Reveries*, maar toch kunnen wij het werk primair metaforisch gestructureerd noemen. Yeats vertelt namelijk niet direct de afzonderlijke, opeenvolgende gebeurtenissen, maar cirkelt er in zijn "reveries" omheen. De verbindingen tussen de afzonderlijke bespiegelingen zijn niet contigu in ruimte en steeds uiterst vaag in tijd,

¹⁹⁰ Zoals dit ook het geval was in de traditionele autobiografie zijn de metaforen en vergelijkingen *qua* selectie en verwerking afkomstig van de verteller in zijn achteraf-vertelsituatie. Zelden is de protagonist verantwoordelijk voor de keuze van de metafoor; in die gevallen kan de verteller haar (eventueel distantieërend) overnemen en uitwerken. Enkele voorbeelden van metaforen en vergelijkingen die van de verteller afkomstig zijn: de zesjarige De Quincey staat bij begrafenis van zijn geliefde zusje Elizabeth: "Almost at the very last comes the symbolic ritual, tearing and shattering the heart with volleying discharges, peal after peal, from the fine artillery of woe" (De Quincey 1896: 44). De Quincey geeft soms zelfs expliciet aan, dat de metaforen die hij zichzelf als protagonist in de directe rede in de mond legt, van hem als verteller afkomstig zijn (e.g. *ibid.*, p.87). De vijf-jarige Stendhal wil niet met zijn vader gaan wandelen: "Là fit naufrage la très petite amitié que j'avais pour mon père" (Stendhal 1978: 47; cf. ook de uitgewerkte waterval-metafoor op p.317). De twintig-jarige Henry Adams bezoekt Antwerpen: "The taste of the town was thick, rich, ripe, like a sweet wine" (Adams 1961: 74; het beeld wordt verder uitgewerkt). "It [sc. the awakening of sex; O.S.] all came upon me when I was close upon seventeen like the bursting of a shell" (Yeats 1980: 62). De metaforen (in Yeats' geval is er sprake van een vergelijking) in deze autobiografieën zijn zelden distantieërend; zij functioneren eerder ter verduidelijking van een psychische situatie of van een fysieke ervaring.

¹⁹¹ Lodge 1979: 100 omschrijft het symbool als een metaforische metonymia: een element uit een sequentie (of syntagma, volgens Jakobson) ontvangt naast zijn door de context bepaalde betekenis een nieuwe, metaforische betekenis op grond van indicaties elders in de tekst. (Overigens noemt Lodge een metonymische metafoor ook een symbool (*ibid.*, p.107): een symbool kan een metaforische of een metonymische dominantie bezitten (*ibid.*, p.114)). Merk op hoe op semantisch niveau deze projectie van het principe van de equivalentie van de as van de selectie op de as van de combinatie (in de terminologie van Jakobson 1960) in wezen een omschrijving van het verschijnsel isotopie is. Zie voor de bespreking van

en kennen (of beter: zoeken) een platoonse, symbolische¹⁹¹ structuur, die in het incompatibele gelijkheid moet aanwijzen. Wij zullen zien hoe in de Modernistische autobiografie wel succesvol verschuiving van de dominantie van de metonymische structuur naar de dominantie van de metaforische structuur plaats zal vinden.

Hoofdstuk III

HET MODERNISME

De twee grenzen in de tijd die het Modernisme kent zijn, zoals dit bij iedere periode het geval is, niet absoluut: een literaire periode bestaat reeds marginaal (om hier de terminologie van Tynjanov (1971) te gebruiken) voor zij het centrum van het literaire podium heeft bereikt en zij zet zich na haar bloei in epigonale vorm voort. De aanwezigheid van twee grenzen maakt een dubbele benadering mogelijk. Zo kan het Modernisme gedefinieerd worden tegenover het Realisme (zoals bijvoorbeeld Virginia Woolf doet in haar bekende essay "Modern Fiction" (1919)), of het kan afgezet worden tegenover het Postmodernisme (zoals bijvoorbeeld Ihab Hassan doet in zijn "POSTmodernISM" (1975)).¹⁹² Dat de grens met het Realisme scherper is dan die met het Postmodernisme laat de naam van de laatste

¹⁹² Naast het Realisme als voorafgaande periode moet ook het Symbolisme genoemd worden, waartegen het Modernisme zich (gedeeltelijk) afzet (zie noot 210 hieronder). Ricardo J. Quinones beschrijft in zijn *Mapping Literary Modernism. Time and Development* (1985) het Modernisme in relatie tot de Renaissance en tot de Romantiek. Hij tracht met name de wortels van het Modernisme in de Renaissance aan te wijzen en de polemische houding van het Modernisme ten opzichte van de Romantiek te formuleren. Overigens moeten t.a.v. de afgrenzing van het Modernisme twee relativiserende opmerkingen gemaakt te worden. Ten eerste bestaat er naast het Modernisme een aantal stromingen als DADA, Surrealisme, Futurisme, Expressionisme etc. De discussie of deze wel of niet tot het Modernisme gerekend moeten worden wordt nog steeds gevoerd en bepaalt in hoge mate de aard van de relatie tussen het Modernisme en het Postmodernisme (zie Calinescu 1977 en Hans Bertens, "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism. An Introductory Survey" (1986)). Ten tweede wil hier niet gesuggereerd zijn, dat het Postmodernisme onmiddellijk aansluit op het Modernisme. Eensgezindheid omtrent het begin van het Postmodernisme bestaat er allerminst en, wanneer de aansluiting tussen Modernisme en Postmodernisme niet als vloeiend wordt gezien, worden als tussenfasen bijvoorbeeld een neo-realistische, journalistieke en een existentialistische, geëngageerde stroming genoemd, die reeds in de jaren '30 inzetten (cf. Lodge 1979: 188 sqq.).

periode vermoeden. Een benadering vanuit twee historisch bepaalde perspectieven vergemakkelijkt zeker de poging een historiserende descriptie van het Modernisme te geven en zo zal de pluriformiteit van het Modernisme recht gedaan kunnen worden.

Het gevaar, dat elke periode-definitie kent, namelijk dat het resultaat van het periode-onderzoek een cluster van conventies oplevert, dat een mechanistische toepassing tijdens een bepaald tijdvak zou bezitten, kan niet worden ontkend. Enkele woorden moeten daarom gewijd worden aan het periodebegrip. Periodebegrippen zijn geconstrueerde concepten die steeds opnieuw empirisch getoetst moeten worden. Zij worden gedistilleerd uit de specifieke keuzes die auteurs hebben gemaakt uit het bestaande linguïstische systeem, uit het semantische repertoire en uit de literaire mogelijkheden die een taal biedt. De selectie van het corpus, op basis waarvan het periodeconcept opgesteld wordt, geschiedt deels intuïtief, deels op basis van bestaande, overgeleverde inzichten. De bundeling van de verschillende idiolecten of auteurscodes laat, op een zeker abstractieniveau, een geheel van conventies zien, die, wanneer zij ook bekend zijn bij een groep recipiënten, de naam sociolect, groeps- of periodecode kunnen krijgen.¹⁹³ Dit is echter niet de plaats om dieper in te gaan op de metatheoretische discussie met betrekking tot het probleem van de periodisering en de literaire codes. Er zal slechts ernaar gestreefd worden in kort bestek een aantal essentiële kenmerken van de periodecode van het Modernisme weer te geven.¹⁹⁴

Ook hier zal, zoals dat eveneens geschiedde met betrekking tot de beschrijving van de genrecode van de traditionele autobiografie, de periodecode van het Modernisme onderverdeeld worden in drie componenten, te weten de pragmatische, de semantische en de syntactische component. Codes laten zich, zoals in het eerste hoofdstuk

¹⁹³ Zie voor de definiëring van een periodecode Elrud Ibsch, "Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten" (1977) (m.n. p.295), Fokkema 1984: 5 *sqq.* en Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde* (1984), pp.34-5.

¹⁹⁴ Fokkema (1984: 11-2) wijst er op, dat de term "periodcode" niet geheel adequaat is. Liever spreekt hij van "groupe code" of "sociocode". Omdat de term periodecode in dit betoog louter een technische functie vervult, zal hij hier toch (als *terminus technicus* derhalve) gehandhaafd blijven. Bovendien kan tegen de termen "sociocode" en "groupe code" het bezwaar ingebracht worden, dat deze termen een niet onbelangrijke, echter niet nader gespecificeerde sociologische lading bezitten.

is betoogd, in dit drietal ontleden. Binnen deze trits kunnen wij de volgende hiërarchie aanwijzen: "Codes also have a pragmatic component which determines under what conditions the semantic and syntactic rules are applicable" (Fokkema 1984: 6). In de terminologie van de speech acts geformuleerd betekent dit dat de pragmatische component bepaalt onder welke condities semantische en syntactische regels gelden als gecodeerd binnen het systeem van de Modernistische periodecode. Hoewel aan de pragmatische component dus ook in dit geval de semantische en de syntactische componenten ondergeschikt zijn, is dit aspect van de genrecode nauwelijks onderwerp van onderzoek geweest. In dit tekort kan hier niet voorzien worden; daarom zal hier volstaan worden met een oriënterende indicatie voor verder onderzoek.

3.1. DE PRAGMATISCHE COMPONENT

De pragmatische component van de periodecode van het Modernisme heeft betrekking op de literaire communicatiesituatie tussen de producenten en recipiënten van literaire teksten. Hoe kenmerken de attitude (*i.c.* de intentie) van de auteurs en de attitude (*i.c.* de verwachting) van de lezers zich? Ter verkrijging van deze gegevens moet onder andere geput worden uit tekstinterne (metalinguale) en tekstexterne (poëtische en receptie-esthetische) bronnen. Van concrete Modernistische teksten zal in deze noch in de beide volgende paragrafen sprake zijn. Het abstractieniveau, waarvoor hier gekozen is, wordt bepaald door een generaliserende beschouwing naar aanleiding van studies over het Modernisme (zie bibliografie).

Enigszins lapidair, maar daarom niet minder attractief, mag het volgende citaat genoemd worden, dat om deze reden als uitgangspunt kan functioneren: "From a communicational point of view, modernism seems to stress the relationship between the creative sensibility and the work of art, between addresser and message, postmodernism that between message and addressee".¹⁹⁵ Hieronder zal blijken, dat de aard

¹⁹⁵ Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung und Rüdiger Künow, "'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature" (1977), p.40.

van de relatie van de auteur tot de tekst parallellen bezit met die van de lezer tot de tekst. Wanneer nu de aandacht gericht wordt op de relatie tussen de auteur en zijn tekst en wanneer het belang van de (hieronder nader te specificeren) universele voorlopigheid, die het Modernisme kenmerkt, in acht wordt genomen, dan preciseert Fokkema deze relatie als volgt: "With respect to the relation between text and author it is a Modernist convention to consider *the text as not being definite*" (Fokkema 1984: 15). Deze "attitude" (*ibid.*) verklaart, dat elke tekst voorlopig is en vervolgd *c.q.* herschreven kan worden. Dit maakt de voorkeur van de Modernisten voor het dagboek of het quasi-dagboek (*ibid.*) en voor brieven en het essay begrijpelijk (Fokkema & Ibsch 1984: 11).

De consequentie van de regel, dat er steeds meer dan één wijze is om een tekst te vertellen, is, dat er steeds meer dan één wijze is om een tekst te lezen. De auteur schrijft niet meer voor hoe zijn tekst gelezen dient te worden, in tegendeel: ook van de lezer wordt een bijdrage verwacht en er wordt een appel op zijn creatieve vermogen gedaan. De vanzelfsprekendheid en de waarschijnlijkheid, die het gevolg waren van de tijdens het Realisme door auteur en lezer gezamenlijk gekende conventies, die de visie op de werkelijkheid constitueerden, vindt een einde. Modernistische auteurs creëren niet alleen een unieke wereld, die niet onmiddellijk hoeft aan te sluiten bij de beleavingswereld van de lezer, zij betrekken, en dit is van cruciaal belang, de lezer bij dit scheppingsproces:

Putting the means and modes of art at the centre of the work, they demand the reader's involvement in its significant order; so they set limits upon the realistic level of the novel's operation, and require our comprehension of *this* particular order and structure as an articulated whole.¹⁹⁶

Wanneer op deze wijze de Modernistische auteur zijn lezer tot een plaatsvervangende schepper maakt, die deelt in de "creative sensibility", dan is het citaat van Hoffmann *et al.* hierboven voldoende genuanceerd om de opnemings ervan als uitgangspunt te rechtvaardigen. Deze grotere, creatieve vrijheid voor de lezer, zoals die tijdens het Modernisme zeker bestaat,¹⁹⁷ kent echter, zoals zo vele aspecten van

¹⁹⁶ John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel" (1981), p.396.

¹⁹⁷ Fokkema (1984: 18) stelt: "The respect for the idiosyncrasies of the

het Modernisme, twee gezichten: Brian McHale heeft aangegeven hoe veeleisend juist Modernistische teksten zijn en hij wijst op "the pattern-making and pattern-interpreting behavior", dat van de lezers wordt gevraagd.¹⁹⁸ In het voorgaande citaat van Fletcher & Bradbury klonk deze unificerende wijze van recipiëren reeds door. De Modernistische lezer gaat naarstig op zoek naar het patroon in het tapijt of, om een minder versleten maar toch enigszins verwante metafoor te gebruiken: "Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness".¹⁹⁹ Deze drang alles met elkaar te verbinden en te zoeken naar motivaties en verklaringen voor het ongerijmde kenmerkt de Modernistische lezer. McHale schroomt, in navolging van M. Siegel, niet om deze Modernistische lezer een "paranoid reader" te noemen, hetgeen hij met receptie-esthetische argumenten weet te onderbouwen.²⁰⁰

Nadat de Modernistische auteur zijn lezer getuige heeft gemaakt van de geboorte, van het ontstaan van zijn tekst, is deze lezer niet alleen deelgenoot geworden in de "creative sensibility" maar ook in wat Fletcher & Bradbury de "paradoxal unreality" van de Modernistische tekst noemen: "The novel becomes for the reader a creation (...); but the creation is itself a fiction, a pattern or a grid placed over reality, a God-like intervention" (*op. cit.*, p.411). De Modernistische tekst presenteert zich, en dit is op pragmatisch niveau een evidente vernieuwing, als fictie, als een schepping die niet meer mimesis, een

reader became a Modernist convention", hetgeen betekent: "reading is a private affair upon which even the writer should not intrude" (*ibid.*, p.19).

198 Brian McHale, "Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of *Gravity's Rainbow*" (1979), p.88.

199 Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1966), p.107.

200 McHale citeert uit een artikel van Mark R. Siegel uit 1976 over Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*: "As one of Pynchon's critics has penetratingly remarked, the frame of mind in which one is required to read Modernist fiction, the mind-set of *tout se tient*, might aptly be characterized as paranoiac. Paranoia, it seems, 'is the condition under which most of modern literature comes to life: the author relies on the reader to find correspondences between names, colors, or the physical attributes of characters and other invisible qualities of those characters, places and actions, while to do so in "real life" would clearly be an indication of paranoid behavior"' (McHale 1979: 107).

201 Fraai wordt de anti-Realistische en anti-Symbolistische intentie van het

weerspiegeling van (een deel van) de werkelijkheid is.²⁰¹

Brian McHale is van mening, dat, hoewel de Modernistische tekst ook zijn eigen werkelijkheid creëert, de scheidslijnen tussen de fictionele werkelijkheid en de niet-fictionele werkelijkheid reconstrueerbaar blijven: "For the ontological stability of external reality seems basic to Modernist fiction" (1979: 90). Van groter belang is de kwestie van de epistemologische twijfel: "In Modernism the relation between text and represented world is characterized by the convention of *epistemological doubt*" (Fokkema 1984: 16). Wij zien, dat tijdens het Modernisme de empirische werkelijkheid strikt gescheiden blijft van de fictionele werkelijkheid, maar dat er twijfel is ontstaan ten aanzien van niet alleen de kenbaarheid van die empirische werkelijkheid, maar ook ten aanzien van het eigen vermogen nieuwe hypothesen en artistieke constructies betreffende de empirische werkelijkheid te ontwerpen, waarmee de Modernistische auteur zich tracht te verdedigen tegen zijn ervaring "of cosmic chaos, of the impossible fragility of any 'center' [he] might perceive" (Bertens 1986: 28).²⁰² Het is bij uitstek deze conventie van de epistemologische twijfel, die als noemer kan fungeren voor de bijzondere organisatie van Modernistische teksten.²⁰³

Modernisme geformuleerd in de volgende woorden: "Ways were sought to make art not an imitation of reality nor an alternative reality but an intensification of reality" (Clive Scott, "The Prose Poem and Free verse" (1981b), p.349.

²⁰² De Postmodernistische auteur heeft de ervaring van de chaos geaccepteerd en elke mogelijke ordening vanuit een hiërarchie afgewezen; hij beseft: "nothing can *ontologically* claim superiority over anything else" (Bertens 1986: 29). De grens tussen de fictionele wereld en de empirische wereld is in deze fase vervaagd.

²⁰³ Brian McHale heeft voor deze noemer de Jakobsoniaanse term "dominant" gekozen. Hij citeert Jakobson: "The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure" (McHale 1986: 55). De dominant verbindt de *membra disiecta* van de pragmatische, semantische en syntactische componenten. Modernistische teksten concentreren zich op vragen die met kennen, kennisoverdracht en kenbaarheid te maken hebben. Al deze vragen leiden, aldus McHale, tot de conclusie dat Modernistische teksten zich kenmerken door een fundamentele epistemologische onzekerheid (*ibid.*, p.58).

3.2. DE SEMANTISCHE COMPONENT

In de vorige paragraaf werd de pragmatische component van de periodecode van het Modernisme beschreven volgens de relaties tussen de tekst enerzijds en de auteur, de lezer en de buitentekstuele werkelijkheid anderzijds. Voor de descriptie van de syntactische en semantische component zal slechts op het niveau van de tekst gezocht worden naar dominante, onderscheidende kenmerken. Naar de semantische en de syntactische component van de Modernistische periodecode is aanzienlijk meer onderzoek verricht dan naar de pragmatische component. Hetgeen hier volgt is daarvan een beknopt overzicht met een concentratie op de semantische inhoud van de Modernistische voorstelling van het individualiteitsbegrip.

Naar analogie van de beschrijving van de semantische component van de genrecode kunnen wij ook hier gebruik maken van het begrip van de semantische velden (zie hiervoor 1.2.2.). Het centrale semantische veld in Modernistische teksten is dat van het "bewustzijn".²⁰⁴ De reductie van de menselijke individualiteit tot zijn bewustzijn ("the thinking subject", Fokkema 1984: 34) tijdens het Modernisme betekent geen verarming in de beleving van de subjectiviteit en van de werkelijkheid, maar een hieronder nader te verklaren verdieping. Getracht zal worden na een inventarisatie van de belangrijkste semantische velden en de ermee samenhangende themata, overeenkomstig de werkwijze in 1.2.2., als afronding een analyse te geven van de Modernistische conceptie van het individu. Nu reeds kan aangekondigd worden, dat dit een cluster van soms tegengestelde semenen op zal leveren, hetgeen een gevolg is van een van de steeds terugkerende kenmerken van het Modernisme: de ambiguïteit.

Fokkema (1984) en Fokkema & Ibsch (1984), die tot nu toe de meest uitgebreide inventarisatie van het semantische universum van het Modernisme hebben gegeven, onderscheiden

²⁰⁴ Cf. e.g. Woolf 1966: 107, Spender 1963: 118, Faulkner 1977: 20, Lodge 1979: 45, Bradbury & McFarlane 1981b: 47, Fokkema 1984: 34 sq., Fokkema & Ibsch 1984: 45 sqq. en Quinones 1985: 91 sqq. Volgens een aantal van hen moet ook het on- en onderbewuste hiertoe gerekend worden (e.g. Lodge 1979: 45), volgens anderen behoren die tot het semantische universum van het Surrealisme (e.g. Fokkema & Ibsch 1984: 49).

een eerste zone die uit enkele hiërarchisch geordende semantische velden (*bewustzijn, onthechting, observatie*) bestaat; vervolgens een tweede zone, die door een aantal willekeurig gegroepeerde semantische velden wordt gevormd (...); en ten slotte een derde zone van enkele semantische velden die een zeer ondergeschikte positie in het Modernistische semantische universum innemen of zelfs erbuiten dreigen te vallen. (Fokkema & Ibsch 1984: 48)

In het kort moeten hier deze drie zones aan de orde komen. Er zal niet zozeer naar worden gestreefd de lexemen die tot elk semantisch veld behoren (*cf.* noot 80 hierboven) op te sommen, als wel de archilexemen (*cf.* noot 81 hierboven), die aan het semantische veld hun naam verlenen, binnen het Modernistische semantische universum te karakteriseren. Ten eerste maakt dit abstractie van de natuurlijke talen mogelijk en ten tweede kan de schijn van absoluutheid vervangen worden door een relativisme, dat het Modernistische streven naar polyinterpretabiliteit met zich meebrengt, daar semantische velden niet zelden met elkaar in conflict komen.

Onder zone één vallen alle lexemen die de semen [bewustheid], [onthechtheid] en [observerend] bezitten. De primaire positie bekleden de bewustzijnsactiviteiten, maar ook de ondergeschikte semantische velden van "onthechting" en "observatie" kunnen daartoe gerekend worden.²⁰⁵ Gedrieën zijn deze semen (*sc.* [bewustheid], [onthechtheid] en [observerend]) aanwezig in de vage "zone 2", waaraan hier aandacht besteed moet worden. Deze zone bevat semantische velden als "stad", "technologie", "erotiek/seksualiteit", "mythe", "experiment", "taal", "ironie", "dehumanisatie", "ontwikkeling", "tijd", "ruimte", "ambivalentie" *etc.* Zij alle verschijnen niet voor de eerste keer tijdens het Modernisme, maar ten gevolge van de nieuwe semen, die zij ontvangen, bezitten zij nieuwe denotaties en connotaties. Hier zullen enkele groepen van semantische velden, dus deelverzamelingen van het Modernistische semantische universum, besproken worden. Achtereenvolgens zijn dat "tijd/ruimte", "dehumanisatie" en "ontwikkeling".

Aan de Modernistische tijdsbeleving is ruime aandacht gewijd. Reeds vroeg is gewezen op de invloed van Henri Bergson, William James en van Friedrich Nietzsche. Modernisten trachten de tijd te manipuleren, stil te zetten of het verleden terug te halen. Het

²⁰⁵ Zie voor een verdere specificatie van deze eerste zone Fokkema 1984 *loc. cit.* en Fokkema & Ibsch 1984: *loc. cit.*

bewustzijn concentreert zich op het hier en het nu en experimenten zijn nodig om de ervaring van deze actualiteit en van de simultaneïteit vorm te geven: "'nowness' is a precondition of the search for newness".²⁰⁶ Deze oriëntatie op het heden is mede een gevolg van de ervaring van de eigen tijd als een instabiele periode, een periode van overgang. Dit betekent: "history or human life [are not seen] as a sequence, or history not as an evolving logic; art and the urgent now strike obliquely across" (Bradbury & McFarlane 1981b: 50). Deze optiek kan leiden tot twee nieuwe vormen van vertellen: "spatial form"²⁰⁷ of een volledig geïnterioriseerde "tijdloze" tijdsvisie, die zich laat karakteriseren door "synchronicity" (Bradbury & McFarlane 1981b: 50). De ervaring van instabiliteit en van een definitieve breuk met het verleden leidt niet alleen tot ahistoriciteit, maar ook tot het afwijzen van wat uit het verleden overgeleverd is.

De ahistorische en atemporele visie der Modernisten behoeft enige toelichting, hetzelfde geldt voor de rol die de ruimte toebedacht is. Feitelijk is het Modernisme niet ahistorisch: de *alpha-privans* wekt de indruk dat de Modernistische auteurs geen aandacht hebben voor het verleden. Het tegendeel is meer waar: het Modernisme lijkt zich uit te putten in reflecties ten aanzien van het verleden, hetgeen ertoe bijdraagt, dat de Modernistische tekst de overgeleverde tradities (al dan niet ironiserend) incorporeert in het bewustzijn van het *hic et nunc*.²⁰⁸ Volledig parallel aan deze "pan-historiciteit" mag eveneens de Modernistische atemporaliteit als "pan-temporaliteit" geïnterpreteerd worden. De Modernist tracht zich niet zozeer buiten de tijd te plaatsten, hij hoopt daarentegen, binnen het kader van wat wij het Modernistische totaliteitsstreven hebben genoemd, het tijdsverloop te concentreren

²⁰⁶ Harry Levin, "What Was Modernism?" (1966), p.286.

²⁰⁷ Cf. Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature" (1963). Op de notie van de "spatial form" zal in de volgende paragraaf dieper ingegaan worden. Hier kan volstaan worden met een korte, pragmatisch getinte verwijzing: "All these writers [sc. Eliot, Joyce, Pound, Proust en Barnes; O.S.] ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence" (Frank 1963: 9).

²⁰⁸ T.S. Eliots essay "Tradition and the Individual Talent" (1986, geschreven in 1919) is een voorbeeld van de Modernistische houding t.o.v. het verleden. Van een dichter eist Eliot historisch bewustzijn: "This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity" (Eliot 1986: 14).

binnen de beleving van het moment. De Modernist streeft naar de verbinding van het heden met "the reinvented past" (Spender 1963: 15). Van een absolute, polemiserende breuk met het verleden, zoals de historische avant-garde die voorstond (Calinescu 1977: 117), is tijdens het Modernisme dus geen sprake.

De positie, die aan de ruimte toebedeeld is, bewijst ook, dat de breuk met het verleden relatief is: in het Modernisme krijgt de ruimte een plaats, die aansluit bij opvattingen welke tijdens het Symbolisme opgeld deden. Zo laat de brede opvatting van het Modernisme, zoals Malcolm Bradbury en James McFarlane die hanteren,²⁰⁹ niet alleen de opnemng van de (historische) avant-garde toe binnen de grenzen van het Modernisme, ook het Symbolisme is in het Modernisme in te passen.²¹⁰

Een van de onderzoekers die wijst op de dialectische verhouding van het Modernisme met zijn verleden is Harry Levin. Hij signaleert bij de Modernisten een "paradoxical state of feeling belated and up-to-date simultaneously, and of working experimental transformations into traditional continuities" (1966: 287). Aan *Ulysses* illustreert hij deze Modernistische tendens tot "renovation" en "innovation" (*ibid.*).

Binnen het kader van deze gedeeltelijke breuk met het verleden wijzen Faulkner (1977: 15), Richard Sheppard²¹¹ en Fokkema (1984: 18) onder anderen op de problemen die de taal, de genreconventies en de voorstelling van de als complex ervaren werkelijkheid opleveren. De ruime aanwezigheid van metalinguaal commentaar en van uitingen van "Sprachskepsis", het naast elkaar laten staan van tegengestelden en

²⁰⁹ Malcolm Bradbury and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism" (1981b), p.27.

²¹⁰ Op het grote belang van het Symbolisme voor het ontstaan van en voor de latere discussie over het Modernisme is al vroeg gewezen (cf. Bradbury & McFarlane 1981b: 31). Ihab Hassan beweert zelfs, dat het Modernisme afgeleid is van het Franse Symbolisme (Ihab Hassan, "Ideas of Cultural Change" (1983), p.24). Clive Scott traceert nauwkeurig de Symbolistische erfenis in het Modernisme. Naast de acute aandacht voor de taal zijn van belang de sterke verinnerlijking, de verhoogde staat van bewustzijn, de amoraliteit, de stadservaring, de ironie en, binnen het kader van ruimte en tijd, de verstoring van de fysieke tijd- en ruimtebeleving t.g.v. de artistieke "expansion of time and space which allows things to break their bounds, to become vibrant, resonant, and enlarges the poet's ability to spiritually encompass the world" (Clive Scott, "Symbolism, Decadence and Impressionism" (1981a), p.210).

²¹¹ Richard Sheppard, "The Crisis of Language" (1981), pp.327 sq.

het juist willen cultiveren van complexiteit en van ambiguïteit leiden er toe, dat de Modernistische metataal zich vooral kenmerkt door termen als "polariteit", "contradictie", "dualisme", "dialectiek", "schizofrenie", "ambivalentie" *etc.* Stijlfiguren als de juxtapositie, de paradox, de oxymoron, de gewaagde metafoor en de synaesthesie verbeelden deze tendens.²¹² Faulkner wijst er op, dat de complexe Modernistische werkelijkheidservaring een complexe kunst behoeft (1977: 20-1). Lexemen als "chaos", "fragmentatie", "dislocatie", "discontinuïteit" en "entropie" vormen een deel van het semantische veld, dat dit inzicht verwoordt, maar (en hier duikt de ambiguïteit van het Modernisme op): slechts door middel van taal is het mogelijk de eenheid in de verscheidenheid te laten zien, waardoor de "Sprachskepsis" een relatief begrip wordt. Dit dubbele streven van de Modernisten verwoordt McFarlane aldus: "But the defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together* (...). In Modernism, the centre is seen exerting not a centrifugal but a centripetal force; and the consequence is not desintegration but (as it were) superintegration".²¹³ Het eenheidsstreven van de Modernisten is van groot belang. Alle vormen van multiplicatie en fragmentatie en van beperkte en vertekende perspectieven zijn strategieën in dienst van de unificatie en van de integratie.

Wanneer wij na deze omweg van het Modernistische pluriformiteitsbeginsel via de rol van de taal en de synthetiserende beweging van het Modernistische denken weer terugkeren naar de categorieën ruimte en tijd, dan kunnen wij hier afsluiten met een terugverwijzing naar

²¹² De Modernistische kunstenaar wil niet kiezen, hij laat alternatieven naast elkaar bestaan. Een terugverwijzing naar Kierkegaards *Entweder/Oder* is relevant: in dit werk wijst de verteller er op, dat het kenmerk van de esthetische attitude is om niet tot een keuze te willen komen. De estheet weigert een vast standpunt in te nemen ("of" ... "of"), zoals de ethicus van hem verlangt, en streeft naar de coëxistentie van verschillende mogelijkheden ("en" ... "en"). *In nuce* is hier de Modernistische code verwoord.

²¹³ James McFarlane, "The Mind of Modernism" (1981), p.92. Reeds Stephen Spender heeft, na betoogd te hebben dat de Modernisten op dezelfde wijze als de Romantici aan de "imagination" de meest belangrijke plaats toekenden binnen hun visie op de literatuur, eveneens deze verbeelding beschreven als een centripetale kracht (Spender 1963: 55), die de ervaring van de chaos en de kritiek op de contemporaine situatie in één totaliserend, unificerend werk gestalte moest geven (*ibid.*, pp.256-7). Quinones (1985: 165) blijft er evenwel de voorkeur aan geven om in dit verband van "centrifugality" te spreken.

Brian McHales visie op de aard van de Modernistische tekst, zoals die in de vorige paragraaf weergegeven is, een visie die correspondeert met Joseph Franks definitie van de "spatial form": een tijdloze, directe, totale receptie maakt de receptie van de Modernistische tekst als eenheid mogelijk. Modernistische teksten bezitten een eenheid, die boven de chronologische sequentie uitstijgt en die in de woorden van Frank aldus gekarakteriseerd wordt: "a pattern arising from the spatial interweaving of images and phrases independently of any time-sequence of narrative action" (*op. cit.*, p.49).²¹⁴

Ten gevolge van de concentratie op het bewustzijn worden de exterieure ruimte en tijd beperkt (of zelfs geheel opgeheven) en geven de innerlijke tijds- en ruimtebeleving een belangrijke extensie te zien (Musarra-Schröder 1981: 63-4). Enigszins onverwacht kan nu het semantische veld van de dehumanisatie (Hassan 1975: 50 en 56, Calinescu 1977: 125 *sqq.* en Bradbury & McFarlane 1981b: 26) goede aanknopingspunten bieden om de plaats, waarin het bewustzijn gelocaliseerd is, het individu, nader te bepalen. Ook hier zullen tegenstellingen zich verenigen.

Hassan specificeert het semantische veld dat Ortega y Gasset's idee van de dehumanisatie omvat aldus: "Dehumanization": Ortega y Gasset really means Elitism, Irony, and Abstraction" (1975: 49). Vervolgens nuanceert Hassan dit drietal afzonderlijk: "Elitism" kenmerkt zich door aristocratisch, crypto-fascistisch, geïsoleerd denken; "Irony" bestaat uit "Play, complexity, formalism" en "Abstraction" laat zich vertalen in "Impersonality, sophisticated simplicity, reduction and construction, time decomposed or spatialized" (*ibid.*, p.50). Ondanks de globale formulering en de heterogeniteit van de termen kunnen wij een interne consistentie van deze semantische (deel-)gebieden constateren: steeds is het mogelijk de semen [bewustheid], [onthechtheid] en [observerend] aan te wijzen in deze lexemen.²¹⁵ In de typisch Modernistische wijze

²¹⁴ Het spreekt voor zich, dat de Modernistische "eenheid" een voorlopige en dubbelzinnige eenheid is, want ook hier doet de epistemologische twijfel zich gelden. In het Postmodernisme zal deze unifiserende wijze van vertellen een einde vinden. Voor de lezer betekent dit, dat hij zijn Modernistische *modus legendi* op moet geven en niet meer naar verborgen patronen, verbanden en verklaringen moet zoeken.

²¹⁵ Eliots "Impersonal theory of poetry" (Eliot 1986: 18) sluit hier onmiddellijk op aan. Zijn (hierboven weergegeven) visie op het historische bewustzijn van de dichter houdt in, dat deze zijn persoonlijkheid moet opofferen aan wat aan waardevollers uit het verleden

van vertellen zouden deze eigenschappen zich moeten laten terugvinden. Maar een tegenstem is hoorbaar: waar aan de ene kant "the aesthetic refinement", zoals Ortega y Gasset dit formuleert, "a dehumanization of art, the 'progressive elimination of the human, all too human, elements predominant in romantic and naturalistic production'" (Bradbury & McFarlane 1981b: 26) tot gevolg heeft, moeten wij aan de andere kant juist een verdieping, een humanisering van het Realistische individualiteitsconcept constateren:

Als gevolg van een cultivering van het individuele bewustzijn neemt de individualisering van de personage toe. In tegenstelling tot de Realistische personage, die in verschillende opzichten een *type* is (...), is de Modernistische personage een *persoonlijkheid* of, in de terminologie van Du Perron, een "vent", die zich, meestal met intellectuele middelen, vrijheid verschafft ten opzichte van zowel de materiële omstandigheden als de beperkende invloed van de tijd, plaats en persoonlijke aanleg. (Fokkema & Ibsch 1984: 41)

Met Virginia Woolf en nu Du Perron zouden wij het Modernisme juist een meer humane, minder materialistische uitingvorm kunnen noemen dan het Realisme, dat zich kenmerkt door een mechanistische voorspelbaarheid van denken en handelen van het personage. Hier staan dus "dehumanisatie" en "depersonalisatie" tegenover "individualisering" en "persoonlijkheid".²¹⁶

Het zal niet verbazen dat het personage in Modernistische fictie deze dubbelzinnigheid te zien zal geven.²¹⁷ Het Modernistische personage is niet meer een coherent, compleet, harmonieus figuur. Het kenmerkt zich door de aanwezigheid van één dominante karaktertrek

is overgeleverd en dat hij zich losmaakt van zijn scheppingen.

216 Andere tegenstellingen die het Modernisme incorporeert zijn bijvoorbeeld intellectualistische onthechting *versus* exploratie van de sexualiteit, solipsistisch bewustzijn *versus* visionair totaliteitsstreven, introversie *versus* openheid en primitivisme *versus* technologisme. Van zuivere tegenstellingen is hier geen sprake, eerder gaat het om de vereniging van incompatibiliteiten en om het construeren van ambiguïteiten. Wanneer wij niet, zoals hier het geval is ten gevolge van het samenvattende karakter van dit hoofdstuk, het Modernisme als een statisch geheel zien maar het een dynamisch, proteïsch karakter toedichten (zoals bijvoorbeeld Quinones (1985) dat doet), dan is het mogelijk een aantal tegenstellingen als metamorfoses binnen deze ene periode te beschouwen.

217 Franz Kuna extrapoleert deze dubbelzinnigheid van de Modernistische held naar de dubbelzinnigheid van de Modernistische tekst zelf in zijn artikel "The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann" (1981).

(die de andere in de schaduw stelt) of door verschillende, niet met elkaar verenigbare karaktertrekken. Ambivalentie is zijn belangrijkste eigenschap. Een predilectie voor het cognitieve element in de mens gepaard aan een amorele experimenteerlust completeert het beeld van het Modernistische personage.

Modernistische personages worden volgens Quinones gekenschetst als "reflective, passive, selfless and tolerant witnesses" (*op. cit.*, p.95). Deze typering vertoont veel gelijkenis met die van de held van de "Bildungsroman": ook deze moet beïnvloedbaar, passief en kneedbaar blijven om aan het tekort aan inzicht en kennis een einde te kunnen maken. In tegenstelling tot deze "bildungsfähige" held komt het Modernistische personage niet tot een vaste identiteit en persoonlijke zekerheden. Beide zijn zij passief en worden zij gekenmerkt door "absence of the will", gecombineerd met "the need to come into possession of some self-control, some separate identity and equanimity in relation to one's own will and that of others" (*ibid.*, p.100). Maar het is juist deze openheid of "*disponibilité*" (*ibid.*, p.249) die in beide soorten personages die ruimte voor multipliciteit schept: "The complex central consciousness affirms both the separate reality of the self and the multiplicity of the world that it registers and reflects" (*ibid.*, p.116). De teleologie van de "Bildungsroman" (er zij overigens opgemerkt, dat Quinones niet over dit subgenre spreekt) ontbreekt echter in Modernistische teksten: de ontmoetingsruimte, die het bewustzijn van de Modernistische held is, vormt niet de plaats waar gewerkt wordt aan de constructie van een definitieve, unieke identiteit. Het Modernistische subject blijft veranderlijk. "Sincerity", zoals L. Trilling dit heeft gedefinieerd (zie noot 4 hierboven), is niet mogelijk, omdat elk Modernistisch standpunt "temporally disruptive" (*ibid.*, p.118) is. De Modernisten rest "authenticity", het inzicht dat het Modernistische personage alleen tot zelfkennis kan komen door wat hem toevallt vanuit het niets, vanuit het (eventueel collectief-mythische) onderbewuste. Het feit, dat een dergelijke vorm van inzicht niet op te roepen is, maar slechts het gevolg van "involuntariness" (*ibid.*, p.177) kan zijn, moet de authenticiteit ervan waarborgen.

Wanneer wij ten slotte nog een moment stil blijven staan bij de context, waarbinnen de "elusive, indeterminate, multiple, often implausible, infinitely various and essentially irreducible" protagonist van het Modernistisch vertellen vertoeft (McFarlane 1981: 81), dan dienen zich twee opmerkelijke generalisaties aan: "If one theme of Modernist literature is disconnection and loss, then another is that of

artistic emancipation" (Bradbury 1981: 100-1). Naast het semantische veld van de "onthechting" kunnen wij hier het semantische veld van de "artistieke emancipatie" stellen. Dit verbaast niet, wanneer in herinnering gebracht wordt, dat kunst in het algemeen en het kunstwerk zelf in het bijzonder gethematiseerd wordt tijdens het Modernisme. Bradbury vervolgt, dat de context van de stad voor deze emancipatie (die overigens sterke parallellen met de "Bildungsroman" vertoont) een zeer geschikte achtergrond vormt, "as if the quest for self and art alike can only be carried out in the glare and existential exposure of the city" (*ibid.*). Hiermee is de introductie van het semantische veld van de "stad" een feit. Onmiddellijk concretiseert zich hier het concept van de "spatial form" in een van zijn mogelijke semische gedaanten, namelijk die van de [urbaniteit]. Niet alleen laten de artistieke ontwikkeling en de stedelijke ruimte zich thematisch met elkaar verbinden, ook formeel bezit de structuur van de stad de mogelijkheid de sequentiële vertelling van deze emancipatie spatueel vorm te geven.²¹⁸

Samenvattend kunnen wij aan het semeem /individualiteit/, zoals dat tijdens het Modernisme voorkomt, de volgende semen toekennen:

/individualiteit/

[bewustheid]

[onthechtheid]

[observerend]

[instabiliteit]

[passiviteit]

[uniciteit]

[persoonlijkheid] (*versus* [depersonalisatie])

²¹⁸ Hoezeer het Modernistische individualiteitsconcept bloot staat aan verschillende, soms tegenstrijdige invloeden, moge blijken uit een volgend citaat: het concept van het unieke, autonome, individu, zoals dat nog bestond tijdens het Realisme (Lodge 1979: 62) wordt getroffen door "doctrines of Surrealism (Breton), by ideas of impersonality in art (the masks of Yeats, the tradition of Eliot), by modes of hyperpersonality (the stream of consciousness of Joyce, Proust, Faulkner, Nin, or the allotropic ego of Lawrence)" (Hassan 1975: 56). Het Modernistische "zelf", zich bewust van de contiguitet en de dreiging van de leegte, weet deze crisis op te vangen door artistieke, intellectuele gissingen en projecties.

[ahistoriciteit] (*versus* [panhistoriciteit])
 [geïsoleerdheid]
 [ontwikkeling]
 [urbaniteit]
 [artisticiteit]
 [discontinuïteit]²¹⁹
 [optimisme]
 [voorlopigheid]

3.3. DE SYNTACTISCHE COMPONENT

3.3.1. Tijd

Binnen de vele formele kenmerken, die het Modernisme uit de syntagmatische mogelijkheden van het taalsysteem kiest, zal hier, opnieuw in analogie met de beschrijving van de genrecode van de traditionele autobiografie, een tweedeling gemaakt worden in de aspecten tijd en vertellen/focaliseren. Zoals zal blijken hangen beide aspecten nauw met elkaar samen.

Een onmiddellijk uit de epistemologische twijfel voortvloeiend en in de vorige paragraaf reeds besproken kenmerk van het Modernisme is de scepsis ten opzichte van de traditionele tijdsbeleving en ten opzichte van de historiciteit. Quinones (1985: 5) is zelfs van mening, dat de veranderde tijdsvisie tijdens het Modernisme beschouwd mag worden als "an underlying principle" van deze periode. De centrale positie, die Quinones aan de Modernistische tijdsopvatting toekent, vormt een aanvulling op Paul Ricoeurs *Temps et Récit II*, waarin de laatste de Modernistische oplossingen voor de filosofische aporieën van de tijd bespreekt. De kritische, distantiërende houding tegenover de

²¹⁹ Hoe relatief deze karakterisering van het Modernistische individualiteitsbegrip zijn blijkt bijvoorbeeld uit een vergelijking met het Postmodernistische personage: Ihab Hassan noemt het Postmodernistische individu discontinu (Hassan 1975: 58 en 1983: 28). Hassans referentiekader is het Modernisme, het referentiekader dat hier geldt is het Realisme.

overgeleverde wijzen van denken over tijd en historie heeft belangrijke consequenties: zo kan het verbreken van de temporele verbindingen met het verleden ("continuity") en met de contemporaine omgeving ("connection", Quinones 1985: 165) leiden tot het afwijzen van de bestaande ethische normen en waarden. Waar wij Goethe hierboven aangemerkt hebben als de eerste waarlijk historische denker voor wie het historische en het ethische samenvielen, moeten wij tijdens het Modernisme juist van een gepaarde versterking of zelfs van een afwijzing van ethische en temporele tradities spreken. Met Spender, Calinescu, Ricoeur en Quinones kunnen wij stellen, dat het Modernisme zich bij uitstek kenmerkt door zijn omgang met het fenomeen van de tijd. Zo onderscheidt Calinescu naast de objectieve, "koopbare", rationele tijd van de door vooruitgangsgeloof gekenmerkte kapitalistische samenleving "the personal, subjective, imaginative *durée*, the private time created by the unfolding of the 'self'. The latter identity of *time* and *self* constitutes the foundation of modernist culture".²²⁰ Het aspect van de tijd is bovendien een van de mogelijkheden die de Modernistische kunstenaar bezit om aan te tonen dat de waarheid achter de waarschijnlijkheid ligt; juist de artistieke versterking van de werkelijkheid kan aan die ervaring tegemoet komen: "The feeling then that the ultimate reality of our time is inapprehensible and can best be expressed by distortion of apparent reality (...)"

²²⁰ Calinescu 1977: 5. Merk de identificatie van tijd en identiteit op, hetgeen van groot belang wordt wanneer de aandacht naar de eigen levensbeschrijving gericht wordt. Enkele pagina's verder omschrijft Calinescu de notie van de "*durée*" als "the human time and sense of history as experienced and valued culturally" (*ibid.*, p.9). Deze karakterisering van de centrale categorie van de "human time" is identiek aan Ricoeurs begrip van "*le temps humain*" (Ricoeur 1985: 279), het kruispunt tussen de persoonlijke, "imaginaire" tijd en de bovenpersoonlijke, historische tijd.

²²¹ Spender 1963: 176. Paul Ricoeur onderstreept de mogelijkheden die fictie bezit boven die van de historiografie wat betreft de beschrijving van de identiteit: in de narrativisering volgens het historische model bestaat er slechts één versie van het "zelf", "*ipséité*", welke chronologisch en causaal gestructureerd is. Binnen een fictionele "*mise en intrigue*" daarentegen kunnen verschillende "*plots*" bestaan waarbinnen de "*ipséité*" kan functioneren. Aldus is het mogelijk dat één identiteit een aantal *ipseïten* verbindt; Ricoeur concludeert vervolgens: "En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et défaire (...)" (Ricoeur 1985: 358). Ricoeurs visie sluit zeer wel aan bij onze descriptie van de conceptie van het subject in Modernistische fictie. Opnieuw is het de vraag of wij in de autobiografie moeten spreken van een (paradoxe) combinatie van beide

kenmerkt de polemische Modernistische "sensitivity".²²¹

Op syntactisch niveau kan de wijziging in de tijdsbeleving tot uitdrukking komen in de afwijzing van de chronologie van het vertellen of in een circulaire of zelfs atemporele visie op de verhaalwerkelijkheid. Procédés als juxtapositie, parataxis en montage kunnen hiertoe gebruikt worden. Wanneer de bestaande vertelwijzen niet meer als adequaat beschouwd worden, moeten er alternatieve structurerende principes gebruikt worden, zoals de procédés van de herhaling (van motieven, beelden of symbolen), van de ruimte als unifiserende kracht en van de mythe als organiserende, coherentie verlenende factor. In het kort zal hierop ingegaan worden.

Het procédé van de herhaling (eventueel met variaties) van onderdelen van een tekst tast het lineaire tijdsverloop aan. De terugkeer betekent een steeds weer opnemen van (delen uit) het verleden en houdt de tekst gevangen binnen een beperkt aantal motieven en symbolen. Het zijn juist de plaatsen, die door de herhaalde elementen ingenomen worden, welke de tekst ruimtelijk ordenen. De afwezigheid van verandering en de benadrukking van de herhaling spatialiseren de tijd (Quinones 1985: 67-8 en 147-8).

Het Modernistische streven naar "inclusiveness" (Faulkner 1977: 27) behoeft een structuur, die aan de volledige complexiteit van de niet met de boven-persoonlijke tijdservaring strokende opvatting tegemoet kan komen. Een streven naar tijdloze volledigheid signaleerde J. Frank reeds in 1945: "They all [de door Frank besproken auteurs; O.S.] maintain a continual juxtaposition between aspects of the past and the present so that both are fused in one comprehensive view" (Frank 1963: 59); hij concludeert vervolgens: "history becomes ahistorical" als gevolg van deze juxtapositie van heden en verleden in een alomvattend, achronisch netwerk (*ibid.*). Frank is zich bewust van het feit, dat er steeds een onontkoombaar conflict blijft bestaan tussen de "time-logic" van de taal en van het lezen en de "space-logic" van de "spatial form" (*ibid.*, pp.13, 49 en 60n). De interne verdeling tussen de onderdelen van de tekst geschiedt uiteindelijk, zeker wanneer de beperkte of zelfs afwezige referentiële functie (Lodge 1979: 62) in acht genomen wordt, "by the continual reference and cross reference of images and symbols that must be referred to each other spatially throughout the time-act of reading" (Frank 1963: 33). Frank concludeert op de laatste pagina van

zijn artikel dat "spatial form" de esthetische expressie is van "the transformation of the historical imagination into myth" (*ibid.*, p.60).²²²

Het gebruik van de mythe nu is een van de meest universele Modernistische kenmerken. Enerzijds kan de coherentieverlenende functie van de mythe ertoe bijdragen dat een effect van achronie bereikt wordt (of van circulariteit, cf. Lodge 1979: 50), anderzijds bezit de mythe (en dit geldt voor overgeleverde modellen in het algemeen) "geen absolute geldigheid" en wordt zij "slechts benut om de relativiteit van het eigen standpunt te accentueren" (Fokkema & Ibsch 1984: 41). Door het persoonlijke in de omvattende context van de mythe te plaatsen, doorbreekt de Modernist het ahistorische niveau, daar hij zich nu naar het supra-historische niveau verplaatst (Quinones 1985: 165). Quinones is van mening, dat tijdens de bloei van het Modernisme de mythe het begin- en eindpunt van de Modernistische tekst is (*ibid.*, p.170). De essentie van de mythe ligt in de combinatie van atemporaliteit en coherentie: "in enduring and appealing patterns [myth] shows the present in the past and the past in the present. It historicizes the eternal and brings permanence as well as texture to history and immediate events" (*ibid.*, p.208). Maar één inzicht wil Quinones niet onvermeld laten: de uiteindelijke tijdloosheid van de mythe. De mythische tijd is dus geen tijd, maar ruimte (*ibid.*, p.238). En aangezien identiteit alleen in tijd realiseerbaar is (en derhalve onvoltooibaar blijft) moet de mythe tekortschieten (*ibid.*).

²²² Michael Spencer inventariseert in zijn "Spatial Form and Postmodernism" de omvangrijke discussie die Frank heeft ingezet met de introductie van de idee van de "spatial form". Op deze plaats is het slechts van belang op te merken, dat Frank in latere artikelen over dit begrip het niet meer koppelt aan een exclusief moderne c.q. Modernistische esthetica. Recente besprekingen van het begrip hebben er toe bijgedragen dat het, zij het nog steeds niet weinig metaforisch, toch een hanteerbaar begrip is gebleven, namelijk als noemer voor mogelijke verstoringen van de lineaire sequentie (Spencer 1984: 194). Brian McHale bijvoorbeeld noemt "the schizoid text" de Postmodernistische variant van de "spatial form". Hij verstaat hieronder een tekst, die in twee (of meer delen) opgesplitst is en waarvan het de bedoeling is dat de delen simultaan (voor zo ver mogelijk natuurlijk) gelezen en ervaren worden (Brian McHale, *Postmodern Fiction* (1987), pp.190-3).

3.3.2. Focalisatie en vertellen

De wijzigingen die zich tijdens het Modernisme voltrekken op het niveau van het focaliseren en het vertellen laten zich eveneens scharen onder de noemer van de epistemologische twijfel: de universele voorlopigheid treft de rol van de verteller en die van de focalisator en, op de eerste plaats, de vertelact zelf.

De Modernistische introversie, zoals wij die bij de semantische component hebben aangetroffen, kent een syntactische equivalent: de Modernistische tekst richt zich op zijn eigen ontstaan, structuur en fictionele status. Zoals het Modernistische personage steeds sterker in zichzelf keert, zo stuurt de "narrative introversion" (Fletcher & Bradbury 1981: 395) de aandacht naar de autonomie van de tekst. Een van de grote themata van het Modernisme, "the theme of the art of the novel itself" (*ibid.*, p.396), is het resultaat.

De gevolgen van de epistemologische twijfel voor de vertel- en focalisatieactiviteiten zijn complex en hangen ten nauwste samen met wat hierboven over "tijd"²²³ is gezegd en wat hieronder over het Modernistische gebruik van de metafoor en de metonymia aan de orde zal komen. Nadat eerst een aantal algemene aspecten besproken zal worden, wordt de aandacht verlegd naar het subgenre van de herinneringsroman, daar dit subgenre verteltechnisch grote verwantschappen met de autobiografie vertoont.

Wanneer wij ten eerste de focalisatieactiviteit bekijken, dan is het niet onbelangrijk vast te stellen, dat de semantische equivalenten van het narratologische begrip "focaliseren", zoals "zien", "weten", "denken" en "herinneren", elk bewustzijnsactiviteiten zijn die, zoals wij in de vorige paragraaf hebben gezien, in deze periode een centrale rol spelen. Voorts schuift tijdens het Modernisme de aandacht van het gefocaliseerde object via het focaliserende subject naar de focalisatieactiviteit zelf, hetgeen een thematisering van genoemde en andere bewustzijnsactiviteiten (dromen, fantasmata) met zich meebrengt. Als gevolg van de algehele relativiteit kenmerkt de Modernistische focalisatieactiviteit zich door beperkingen, want er kan

²²³ Zo brengt het streven naar achronie (of in andere gevallen naar simultaneïteit) met zich mee, dat er een gelijkwaardiger verdeling ontstaat tussen "histoire" en "récit" (Musarra-Schröder 1981: 65). Tevens zien we, op het niveau van het "discours", een toeneming van de autoreflexie, die de vorm van een (thematische of formele) *mise en abyme* kan krijgen.

slechts sprake zijn van een "voorlopig weten". Deze voorlopigheid uit zich in het gebruik van eenzijdige of onbetrouwbare focalisatoren, of in het combineren van een aantal van dergelijke, vaak incompatibele focalisatoren. Daar de externe focalisator niet langer superieur is in kennis en inzicht aan zijn interne equivalent, neemt de eerste een steeds minder dominante positie in. In geringere mate geldt dit ook voor het vertellen. Wij zien in de Modernistische herinneringsroman,²²⁴ dat er wel sprake is van interne focalisatie en dat er bijvoorbeeld in ingebedde verhalen intradiëgetische vertelactiviteit voorkomt.

De toegenomen introversie kan, wat het aspect van het vertellen betreft, in de eerste plaats leiden tot het gebruik van de vrije indirecte rede en van de "stream of consciousness". Beide zijn tevens een indicatie voor het terugtreden van de verteller achter zijn personage. De reden voor deze restrictie van de extradiëgetische activiteiten is de steeds terugkerende notie van de voorlopigheid, welke de superioriteit van de extradiëgetische instantie aantast ten gunste van de intradiëgetische instantie. In het concrete geval van de herinneringsroman kunnen wij constateren, dat naast de vermindering in het verschil in inzicht tussen verteller en personage er een andere toenadering bestaat, namelijk die in de tijd, welke, naarmate de tekst vordert, vermindert. De verkleining van de kloof in inzicht en in tijd brengt met zich mee, dat ironische, narratieve distantie ten opzichte van de protagonist steeds minder mogelijk is. Deze kloof in tijd en in diëgetisch niveau werd gegarandeerd door de Realistische illusie (het verleden loopt continu en lineair over in het heden) en maakte het mogelijk dat het model van de historiografie gebruikt werd (Lodge 1979: 41). Anti-historicisme betekent anti-Realisme en het eerste moet daarom, aldus Lodge (*ibid.*), botsen met Realistische genres als de autobiografie, de confessie, de memoires en het reisverslag: "Total alienation from history leads to solipsism and, in literary terms, the abandonment of realism" (*ibid.*). Hier dient zich het alternatief van de dagboekvorm aan met zijn diëgetische subject-subject-relatie.

De voorlopigheid van elk inzicht veroorzaakt een interne, onoplosbare contradictie binnen de herinneringsroman (en binnen de autobiografie): de situatie van het heden bepaalt steeds de visie op het verleden en het verleden verandert met het heden, waardoor het

²²⁴ Zie voor de Modernistische herinneringsroman Musarra-Schröder 1981: 61-159.

onmogelijk wordt (zoals reeds eerder is opgemerkt) een definitieve versie van het verleden te formuleren. Een heden, dat voortdurend in beweging is, laat zich niet combineren met een "discours instantané", maar vereist een beweeglijke vertelsituatie, zoals de dagboekvorm die biedt (Musarra-Schrøder 1981: 131). Tijdens het Modernisme treedt niet zelden een vermenging op tussen deze twee illocuties (sc. dagboek en herinneringsroman). Twee vormen van vermenging zijn hierbinnen mogelijk (het opnemen van het dagboek in de herinneringsroman of andersom). Ofwel de herinneringsroman is doorspekt met dagboekfragmenten, hetgeen in een effect van authenticiteit moet resulteren, ofwel het dagboek is primair, maar kent omvangrijke of veelvuldige reflecties en/of associaties, waarin het verleden het onderwerp is. De toenadering van beide genres tijdens het Modernisme heeft belangrijke gevolgen: er is niet meer sprake van een exclusieve achteraf-vertelsituatie en evenmin voldoet de discontinue, spontane simultane of quasi-simultane vertelwijze. Een beweeglijke wijze van vertellen wordt gekoppeld aan het traditionele "discours instantané" en de lineair-gesloten, chronologische vorm ruimt plaats in voor circulaire of achronische structuren. De vermindering van het temporele vertellen correspondeert met een toeneming van de spatiële ordening van de tekst en deze tendens tot achronie kan een beroep doen op een iteratieve wijze van vertellen (Musarra-Schrøder 1981: 145), waardoor de indruk wordt gewekt dat dat, wat zich over een langere periode uitgestrekt heeft, zich binnen een korte periode heeft afgespeeld. De mogelijkheden van de "spatial form" laten zich tot op dit narratologische terrein traceren. Ondanks de gesignaleerde toenadering blijft er echter tussen de beide diëgetische niveaus in de Modernistische herinneringsroman een narratieve distantie bestaan.

Ter afsluiting moet binnen het Modernistisch vertellen de rol van de metafoor en de metonymia besproken worden. Het chronologisch vertellen is een vorm van metonymisch vertellen: de sequentie berust op een contiguiteitsrelatie, namelijk die van de tijd. Twee alternatieven dienen zich aan tijdens het Modernisme: ofwel een radicalisering van het metonymische vertellen ofwel een keuze voor het metaforische principe (vaak met een ondergeschikte metonymische kern). De eerste, metonymische en in dit geval niet-chronologische wijze van vertellen vinden wij bijvoorbeeld in bewustzijnsstromen, die associatief van het ene naar het andere onderwerp snellen. De enige relatie tussen deze

onderwerpen is hun willekeurige verbondenheid in het (onder-) bewust-zijn.²²⁵ Van een metaforisch gestructureerde bewustzijnsstroom is sprake, wanneer de overgang tussen de verschillende onderwerpen zijn oorzaak heeft in een gelijkenis/-contrast-relatie. In beide gevallen is het dus mogelijk te ontsnappen aan de tijdsrelaties.

²²⁵ Cf. Lodges bespreking van Leopold en Molly Blooms interieure monologen in *Ulysses* (Lodge 1979: 140-3) en Gertrude Steins extreme gebruik van de metonymia, dat Lodge ertoe verleidt om van een moedwillige afasie te spreken (*ibid.*, p.148). Een thematisch-associatieve sequentie op basis van gelijkenis of contrast tussen de verschillende onderdelen sluit een chronologisch- of spatueel-metonymische ordening niet uit, integendeel, beide worden niet zelden met elkaar verbonden: een metaforische combinatie (associaties of themata uit hetzelfde paradigma) laat zich goed verbinden met een metonymische relatie (e.g. ruimtelijke contiguiteit). Een bijzonder kenmerkende combinatie van metafoor en metonymia wijst Genette (1972: 41-63) aan in Marcel Prousts *A la Recherche du temps perdu*: de keuze van de metafoor geschiedt op basis van similariteit, de uitwerking op basis van contiguiteit (een metonymische metafoor derhalve). Lodge is evenwel van mening, dat deze werkwijze in wezen Realistisch is; een meer Modernistisch metafoorgebruik acht hij het kiezen van een metafoor, die losstaat van haar context, waardoor de contiguiteitsrelatie tussen metafoor en context geschonden wordt (Lodge 1979: 117; zie m.b.t. de relatie metafoor - context e.g. Maarten van Buuren, "*Les Rougon-Macquart*" d'Emile Zola: *De la métaphore au mythe* (1986), pp.19-22). Deze eis is enigszins in strijd met de tijdens het Modernisme heersende tendens om aan de intradiëgetische held een grotere zelfstandigheid toe te kennen en om in de keuze van de metafoor het "zien" en "weten" van deze instantie door te laten klinken, opdat aldus genoemde contiguiteitsrelatie tussen metafoor en context kan blijven bestaan (cf. Musarra-Schröder 1981: 148).

Hoofdstuk IV

DE MODERNISTISCHE AUTOBIOGRAFIE

4.1. INLEIDING

Zoals in het vorige hoofdstuk een aantal malen is gebleken in de bespreking van de periodecode van het Modernisme, komt het genre van het dagboek *c.q.* de dagboekroman op opvallende wijze tegemoet aan de verschuivingen, die zich op pragmatisch, semantisch en syntactisch niveau in deze periodecode hebben voorgedaan. Immers, wanneer er slechts een voorlopige, steeds weer te wijzigen visie op het verleden mogelijk is, wanneer aan (quasi-) simultaan vertellen de voorkeur gegeven wordt boven retrospectief vertellen, wanneer de subject - object-relatie op het diëgetisch niveau zich wijzigt in een subject - subject-relatie, wanneer wij een vermindering van de referentiële en een toeneming van de autoreflexieve functie van de taal kunnen constateren en er een sterke tendens is tot anti-historicisme, anti-narrativiteit en achronie, dan ligt die conclusie voor de hand. Voorts laat zich de exclusieve concentratie op het bewustzijn en op innerlijke processen niet eenvoudig combineren met de beschrijving van de ontwikkeling van een individu in harmonisch evenwicht met de hem omringende werkelijkheid. Niet op de laatste plaats werpen de belangrijke Modernistische aspecten van dehumanisatie en depersonalisatie hindernissen op om juist het eigen leven tot onderwerp van het vertellen te maken. Beroemd zijn de woorden van T.S. Eliot: "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."²²⁶

²²⁶ Eliot 1986: 17. Merk op dat E. du Perron juist het tegendeel nastreefde (*cf.* Fokkema & Ibsch 1984: 41). Beiden, Eliot en Du Perron, hebben geen autobiografie geschreven, maar James Olney bespreekt Eliots *Four Quartets* (1943) als een autobiografie in zijn *Metaphors of Self: The*

Deze uit de descriptie van het Modernisme voortvloeiende hypothese, dat het Modernisme een periode zal zijn waarin het genre van de autobiografie weinig zal aanspreken, vindt bevestiging in uitspraken in verschillende studies over de ontwikkeling van dit genre. Roy Pascal bijvoorbeeld staat, wanneer hij de evolutie van de autobiografie beschrijft, de autobiograaf niet toe zich over te geven aan experimenten en daarmee betekent het einde van de traditionele autobiografie voor Pascal het einde van de goede autobiografie. Hij concludeert: "Ich glaube, dass man nicht umhin kann, zu schliessen, dass die moderne Autobiographie die höchste Aufgabe der Autobiographie nicht bewältigt hat" (Pascal 1965: 188). John Pilling gaat helaas niet in op de door hemzelf gestelde vraag waarom de belangrijke Modernisten geen autobiografie hebben geschreven:

Yet even then I think one would be struck by the fact that the most canvassed twentieth-century writers - Proust, Joyce and Thomas Mann in prose, Rilke, Eliot and Valéry in poetry - have only contributed to the genre indirectly and have thus, to some extent, ensured its neglect and partial impoverishment. (Pilling 1981: 5)

William Spengemanns visie kan gelden als een mogelijk antwoord op de door Pilling geconstateerde lacune, maar door haar brede implicatie verliest zij aan betekenis:

Indeed, the modernist movement away from representational discourse toward self-enacting, self-reflexive verbal structures and the critical studies that have been devised to explain this movement conspire to make the very idea of literary modernism seem synonymous with that of autobiography. (Spengemann 1980: xiii)

Wanneer Spengemann op deze plaats Modernistische teksten *a priori* autobiografisch noemt, betekent dit een toenadering tot de autobiografie van de andere genres. De vervaging van de genregrenzen, zoals die ook uit de vorige noot blijkt, komt voor een belangrijk deel voort uit een toegenomen interiorisering en subjectivering in de niet-autobiografische genres, die hierdoor grote overeenkomsten gaan vertonen met de autobiografie op semantisch en syntactisch niveau. Zelf neemt de autobiografie een niet gering aantal elementen over uit verwante genres, zodat er eveneens van de zijde van de autobiografie sprake is van de

toenadering. De autobiografie onderscheidt zich op pragmatisch niveau echter nog steeds van de andere genres, zodat een generalisatie als die van Spengemann niet gerechtvaardigd is, hetgeen in de volgende paragrafen zal worden aangetoond. Pas na het Modernisme mogen wij spreken van een totale vervaging van genregrenzen (dus ook op het beslissende pragmatische niveau), maar dat betekent niet dat de genres in elkaar op zullen gaan, zoals wij in het laatste hoofdstuk zullen zien.

In de volgende paragrafen zal een drietal autobiografieën dat tijdens het Modernisme is verschenen besproken worden, te weten *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* van Walter Benjamin, *Everybody's Autobiography* van Gertrude Stein en *L'Age d'homme* van Michel Leiris. Het zal blijken, dat hun codering sterke overeenkomsten vertoont met de periodecode van het Modernisme. De werkwijze waarvoor hier gekozen is, bestaat uit het vergelijken van wijzigingen in de genrecode op pragmatisch, semantisch en syntactisch niveau (die de toepassing van het beschrijvingsmodel op deze drie teksten te zien zal geven), met de periodecode van het Modernisme. Juist de systematische verbondenheid van de Modernistische aspecten op genoemde drie niveaus vormt een belangrijk argument om de bijzondere codering van deze drie autobiografieën Modernistisch te noemen.

Hoewel deze teksten wel representatief mogen heten voor de Modernistische autobiografie, kunnen zij geen aanspraak maken op representativiteit voor de algemene ontwikkelingsfase waarin de autobiografie zich tijdens het Interbellum bevindt. Naast andere Modernistische autobiografieën (zoals *Ochrannaja Gramota* (Vrijgeleide, 1931-1933) van Boris Pasternak) worden er immers autobiografieën geschreven, die op geen enkele wijze invloed van het Modernisme te zien geven (e.g. John Cowper Powys' *Autobiography* (1933)). Voorts verschijnen er autobiografieën van Modernistische auteurs, welke evenwel opvallen door de afwezigheid van Modernistische kenmerken (e.g. *Si le grain ne meurt* (1926) van André Gide, *Lebensabriss* (1930) van Thomas Mann en *Blasting and Bombardiering. An Autobiography 1914-1926* (1937) van Wyndham Lewis). Ten slotte moeten die autobiografische teksten genoemd worden, die door hun experimentele karakter niet tot het Modernisme gerekend mogen worden, zoals Viktor Shklovski's *Tret'ia Fabrika* (Derde Fabriek, 1926).

4.2. WALTER BENJAMIN: "BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT"

4.2.1. De pragmatische component

Berliner Chronik (1932), dat te beschouwen is als een voorstudie van *Berliner Kindheit* (1933 - 1938), bevat aanzienlijk meer autoreflexieve fragmenten dan *Berliner Kindheit*, meer aarzelingen, meer literair-esthetische elementen en meer persoonlijk-anecdotische gegevens. Ongeveer drievijfde van *Berliner Chronik* keert niet terug in *Berliner Kindheit* en het overige gedeelte ondergaat een grondige bewerking. Omdat er feitelijk slechts sprake is van graduele verschillen, wordt *Berliner Chronik* hier toch als poëtische bron voor een korte introductie van *Berliner Kindheit* opgevoerd.

In *Berliner Chronik* valt onmiddellijk op, dat Benjamin de ruimte en niet de tijd tot organiserende factor van zijn levensbeschrijving wil maken: "Lange, jahrelang eigentlich spiele ich schon mit der Vorstellung den Raum des Lebens -Bios- graphisch in einer Karte zu gliedern".²²⁷ Benjamin vertelt in Parijs met succes een dergelijke autotopografie ontworpen te hebben, maar helaas is hij haar kwijtgeraakt. In zijn herinnering ziet zij eruit als een labyrint; de wegen, die naar het midden leiden vormen zijn "Urbekanntschaften". Het centrum van het labyrint is, zoals wij nog vaker zullen zien, niet van belang: "Was in der Kammer seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder Schicksal, soll mich hier nicht kümmern (...)" (Benjamin 1970: 62).

²²⁷ Walter Benjamin, *Berliner Chronik* (1970), p.12. De herinneringsactiviteit wordt eveneens ruimtelijk voorgesteld: "Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen. Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt" (*ibid.*, pp.52-3). De werkzaamheid van de herinnering kent geen tijd, zoals blijkt uit Benjamins visie, dat de herinnering "das Vermögen endloser Interpolationen im Gewesenen ist" (*ibid.*, p.34). Het mysterieuze aura, dat om de herinnering en om het vergeten hangt, zal nog vergroot worden door de raadselachtige personificaties van deze beide psychische disposities, waarop in de volgende paragrafen ingegaan zal worden.

Benjamin vindt zijn wijze van autobiografisch schrijven zo ver afwijken van de norm, dat *Berliner Chronik* de titel "autobiografie" niet kan dragen:

Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiss keine, auch nicht für die berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluss des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede. (Benjamin 1970: 56-7)

Deze autoreflexieve woorden, die eveneens voor *Berliner Kindheit* gelden, vertonen overeenkomsten met Modernistische procédés zoals die hierboven zijn gekenschetst: de concentratie op de ruimte, op het momentane en op het instabiele (in plaats van op de tijd, op de chronologische ontwikkeling en op een (eventueel causaal) verklaringsmodel) karakteriseren het Modernistische denken en sturen de eigen levensbeschrijving, zoals wij zagen, naar het dagboek of, zoals de titel van Hermann Schweppenhäusers opstel over *Berliner Kindheit* ("Physiognomie eines Physiognomikers" (1972)) aangeeft, naar het zelfportret.

Schweppenhäuser citeert in genoemd opstel uit een brief van Walter Benjamin, waarin deze stelt, dat het hoofdstuk "Loggien" uit *Berliner Kindheit* "'das genaueste Porträt' enthalten soll, 'das mir von mir selbst zu machen gegeben ist'" (Schweppenhäuser 1972: 154). Schweppenhäuser wijst in dit zelfportret op een dubbel *quidproquo*: een ruimte (i.c. een loggia) staat voor het portret van een persoon en dit portret staat weer voor de biografie van een persoon: "Denn das Porträt ist hier, im eigentümlichen Sinne Benjamins, abbreviierte Biographie, eine, die nicht dadurch zur genauesten wird, dass sie die Entwicklung der Person in der Zeit auseinanderlegt, sondern sie im Punkt konzentriert, als das Knäuel fasst, das am organologischen Leitfaden nicht zu entwirren ist" (*ibid.*, p.155). De beschrijving van een ontwikkeling wordt niet meer ondernomen, het organologische model heeft afgedaan. Hier wordt het onderscheid tussen "schematisierender Teleologie", zoals wij die van de autobiografie kennen, en "Physiognomik" van het zelfportret scherp geformuleerd (*ibid.*).

Van een zuiver zelfportret wil Schweppenhäuser niet spreken; volgens hem maakt Benjamin eerder een studie van de portretkunst, i.e. van de "Spurenlehre von den Wirkungen, welche das Nicht-Ich im Ich

und das Ich im Nicht-Ich hinterlässt" (*ibid.*, p.154). Daarom wordt "Loggien" geen "kinemato-graphisch[es]", maar een "gestisches", "topographisch[es]" portret genoemd (*ibid.*, p.159). Hiermee bedoelt Schweppenhäuser, dat het object van het zelfportret de wetmatigheid van de karakteristieke handelingen en ervaringen van het subject is en niet deze handelingen en ervaringen zelf, welke laatste zich door de eerste, als door een code, laten ontcijferen. "Loggien" en *Berliner Kindheit* in zijn geheel beschrijven deze wetmatigheid, geven de tekens die het kind ziet betekenis en abstraheren van de spatio-temporele bepaaldheid van de handelingen en de ervaringen. Benjamin nu neemt het zelfportret tot uitgangspunt, zoals hij *Berliner Chronik* tot uitgangspunt van *Berliner Kindheit* heeft genomen.

In "Loggien" gaat Benjamin voorbij aan zijn biologische voorgeschiedenis en geboorte. De geboorte die wel verteld wordt is "die historische Geburt des Subjekts selber (...): die Wiedergeburt in der zweiten Natur, die die eigentliche Geburt des Menschen ist" (Schweppenhäuser 1972: 164). Deze geboorte²²⁸ van het bewustzijn vindt plaats in de loggia, de ruimte waar de tijd stilstaat, zich ophoopt, veroudert, en waar subject en object, familie en stad, "ik" en "niet-ik" elkaar raken en beïnvloeden. De loggia staat volgens Schweppenhäuser onder andere voor de wieg, waar de stad het kind ingelegd heeft, "und was in die Wiege gelegt ward, ist ein 'Bürger': das Wesen als vorab politisch definiertes" (*ibid.*, p.165). Het beschreven leven begint met het *bewustzijn* van het eigen leven. "Loggien" is echter niet het eerste hoofdstuk van *Berliner Kindheit*; in de bespreking van het aspect van de volgorde in deze autobiografie moeten wij hier op terugkomen.

Walter Benjamin past het medium van de autobiografie aan aan zijn persoonlijke intenties. Zoals wij eerder hebben gemerkt, evolueert de autobiografische illocutie snel. In dit geval zijn het Benjamins denkbelden over de historiografie die de pragmatische verschuiving verklaren. Als autobiograaf is Benjamin de historicus van zijn eigen leven. Van de materialistische historicus eist Benjamin dat deze, in tegenstelling tot de vertegenwoordiger van het historicisme, geen additieve beschrijvingsmethode hanteert, maar een theoretisch kader ontwerpt, waarbinnen heden en verleden geplaatst worden. Het verleden wordt niet historisch door het tot oorzaak van het heden te

²²⁸ Een vergelijkbaar *incipit* van het vertelde leven kunnen wij aantreffen in de autobiografieën van Vladimir Nabokov en van Gertrude Stein.

verklaren, maar door er een "Konstellation", een "Figur"²²⁹ in aan te wijzen, die verbanden tussen heden en verleden legt zonder beide aan elkaar ondergeschikt te maken of uit elkaar te verklaren. Benjamin noemt dit het vinden van een "Monade" (*ibid.*), hetgeen onverenigbaar is met de historicistische visie van het "Kontinuum der Geschichte" (*ibid.*, p.702). Het zoeken naar dergelijke configuraties betekent, "dass im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben" (*ibid.*, p.703). Deze als een manifest klinkende zin sluit onmiddellijk aan bij wat zojuist over de fysiognomist Benjamin is opgemerkt: het meervoudige *quidproquo* is tot een epistemologisch handvest geworden, dat in een spatiële gelaagdheid de historische waarheid wil vinden. *Berliner Kindheit* demonstreert deze visie, waarin het verleden in "einer ungeheueren Abbreviatur" (*ibid.*) tegelijk bewaard en opgeheven wordt.²³⁰ In een enorme concentratie binnen een dertigtal op zichzelf afgeronde onderdelen wordt de particuliere en sociaal-historische geschiedenis van het Berlijnse burgerleven rond de laatste eeuwwisseling beschreven, maar daarnaast is *Berliner Kindheit* een samenvatting van Benjamins filosofische denkwereld.²³¹

Wij hebben kunnen constateren, dat *Berliner Kindheit* vertoeft in het overgangsgebied tussen de autobiografie en het zelfportret.

²²⁹ Walter Benjamin, "Ueber den Begriff der Geschichte" (1974), p.703.

²³⁰ Benjamin zelf en zijn zeer vele commentatoren onderstrepen het messianistische element in deze geschiedenisopvatting: in de monade moet de mogelijkheid tot revolutionaire omwenteling aangewezen worden. Over het aspect van de verlossing in *Berliner Kindheit* zal hieronder gesproken worden.

²³¹ Anna Stüssi heeft zich in haar monografie over *Berliner Kindheit* uitgebreid beziggehouden met de relatie tussen *Berliner Kindheit* en Benjamins theoretische geschriften. Zij ziet *Berliner Kindheit* als enige mogelijke vorm die de joods-messianistische, theologische filosofie van de geschiedenis van Benjamin gestalte kan geven, daar die slechts in de vorm van een beeld voorstelbaar is (Anna Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1977), p.245). Het gehele oeuvre van Benjamin dient de exegese van *Berliner Kindheit* welke Stüssi onderneemt, waardoor ten onrechte de suggestie wordt gewekt dat *Berliner Kindheit* als een coherent, systematisch werk bedoeld is. Bernd Witte (in zijn "Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der *Berliner Kindheit* von Walter Benjamin" (1984)) heeft deze neiging nog sterker. Benjamin was juist van mening, dat een narratieve, organologische werkwijze niet meer mogelijk was en dat elke systematiek reductionistisch moest zijn en haar eigen anti-systematiek op zou roepen (zie onder).

Wanneer wij *Berliner Kindheit* confronteren met een van de mogelijke visies op het zelfportret, namelijk die van Michel Beaujour,²³² dan bevreemdt het niet weinig, dat deze dit werk niet in zijn corpus heeft opgenomen. Een vluchtige hieronder te ondernemen inventarisatie aan de hand van de belangrijkste criteria die Beaujour voor het "autoportrait" aanlegt, lijkt *Berliner Kindheit* tot een paradigmatische vertegenwoordiger van het genre te maken. *Berliner Kindheit* kenmerkt zich bijvoorbeeld door "l'absence d'un récit suivi" (8) en door een dialectische ordening (*ibid.*). Voor *Berliner Kindheit* geldt eveneens, dat de ordening van de tekst niet *a priori* vaststaat en dat "l'expérience inaugurale (...) celle du vide, de l'absence à soi" (9) is. Ook *Berliner Kindheit* verbindt retorica en filosofie (19): het retorische aandeel wordt gevormd door het overweldigende gebruik van allegorieën en mythologische figuren, het filosofische aandeel door de kentheoretische implicaties voor met name de historiografie. De tekst is ruimtelijk opgebouwd: de topografie van de exterieure wereld staat model voor die van de interieure wereld; de "rêveries" tijdens de "promenades" (66) vinden in *Berliner Kindheit* hun equivalent in de kunst van het flaneren c.q. "sich verirren". De lezer dient het uitgezette parcours te volgen, een zwerftocht die, in de termen van *Berliner Kindheit*, te leren is. Hoezeer *Berliner Kindheit* correspondeert met wat Beaujour over de topische structuur van het zelfportret schrijft moge blijken uit het volgende citaat, dat zeer verwant is aan het *quidproquo*-karakter van *Berliner Kindheit*:

Je résume la structure du monde, comme le microcosme celle du macrocosme. Par suite, le discours de Je et sur Je devient un microcosme du discours collectif sur l'univers des choses -chose étant pris ici au sens de res: sujet à traiter, lieu commun, topos.(30).

De "zakelijkheid" van het zelfportret wordt onderstreept door het gegeven, dat het niet het "ik", maar de herinnering is die gespiegeld wordt, wat Beaujour ertoe brengt om van een persoonsloze herinnering ("*une mémoire sans personne*" (38-9)) te spreken. In *Berliner Kindheit* treffen wij iets vergelijkbaars aan in de thematisering en zelfs de personificatie van het vergeten en van de herinnering en in het motief van het verdwijnen van de schepper in zijn schepping (zie onder).

²³² Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (1980). Paginaverwijzingen naar dit werk staan in de tekst in parentheses.

Beaujour wijst er op, dat deze onpersoonlijkheid gebruik kan maken van de *in figura*-portrettering: de schildering van zichzelf in de schildering van een ander. Eén van die anderen kan Christus zijn. Nietzsche heeft deze retorische weg gekozen (*Ecce Homo*) en in *Berliner Kindheit* neemt, zo zinspelen *e.g.* Peter Szondi en Schweppenhäuser (1972: 171), Benjamin de rol van verlosser op zich.²³³

Omdat, aldus Beaujour, in het zelfportret de herinnering en niet de herinnerende centraal staat, is het begrijpelijk dat deze herinneringsactiviteit vaak als een ruimtelijke (zoek-)tocht door het ouderlijk huis (in de persoonlijke herinnering) of door de geboortestad (in de collectieve herinnering) wordt voorgesteld: het vertellen ordent zich volgens de "lieux" die de herinnering biedt (hetgeen een oud mnemotechnisch procédé is). De ruimtestructuur combineert niet alleen de retorische onderdelen van de *inventio* en van de *memoria*, maar vormt tevens een spiegel van de spatiële werking van de herinnering (110-11). De nadrukkelijke dominantie van de ruimte (ook Beaujour noemt de zelfportrettist een archeoloog (167)) in de structurering en metaforisering van *Berliner Kindheit* is reeds een aantal malen signaleerd en zal, in het alomane motief van het labirint, in de volgende paragraaf uitgebreid aan de orde komen.

Een laatste overeenkomst met het zelfportret, zoals Beaujour dat

²³³ Cf. Peter Szondi, "Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit" (1963), p.254. Vertrekkend vanuit het biografische gegeven, dat de omwerking van *Berliner Chronik* tot *Berliner Kindheit* onmiddellijk na een diepe persoonlijke crisis gestart werd (Benjamin had de afscheidsbrieven reeds geschreven), meent Witte te mogen constateren, dat de korte flitsen, die *Berliner Kindheit* vormen, de door doodsangst opgeroepen herinneringsbeelden zijn, die de stervenden, naar verluidt, aan hun geestesoog voorbij zien snellen. Witte citeert ter ondersteuning van deze hypothese uit een essay van Benjamin over Proust: "'Und jenes 'ganze Leben' das, wie wir oft hören, an Sterbenden oder an Menschen, die in der Gefahr zu sterben schweben, vorüberzieht, setzt sich genau aus diesen kleinen Bildchen zusammen'" (Witte 1984: 573; Witte had ook naar de slotpagina's van *Berliner Kindheit* kunnen verwijzen). Opnieuw vinden wij een belangrijke overeenkomst met Beaujourns visie op het zelfportret: de "figures" die het meest frequent voorkomen in het zelfportret zijn die van (de stervende) Christus en die van (de stervende) Socrates: de verlosser en de filosoof (Beaujour 1980: 26). In *Berliner Kindheit* vallen beide zelfs samen.

²³⁴ Beaujourns visie is slechts een mogelijke visie op het zelfportret naast bijvoorbeeld die van Béatrice Didier, "Autoportrait et journal intime",

definieert,²³⁴ is het thema van de dood en de verrijzenis van de zelfportrettist. De zelfportrettist is Narcissus, die in "le miroir d'encre" springt en erin verdrinkt om vervolgens zijn verrijzenis in het zelfportret te bewerkstelligen, zich zijn "vorige" leven herinnerend (161). Tekst en leven vallen samen, de tekst is de ruimte waar het schrijvend subject tegelijk sterft en herboren wordt: het zelfportret functioneert tegelijk als (lege) graftombe en als wieg. Deze ambiguïteit vinden wij terug in wat Benjamin zijn zelfportret noemde, het hoofdstuk "Loggien": hierin noemt hij de loggia tegelijk wieg en mausoleum.

Van minstens even groot belang zijn de verschillen tussen Beaujours visie op het zelfportret en *Berliner Kindheit*, hetgeen de illocutionaire status van *Berliner Kindheit* nog meer zal vertroebelen.²³⁵ Omdat Beaujour een zeer enge definitie van de autobiografie²³⁶ en een zeer brede definitie van het zelfportret hanteert, maakt een aantal zelfportret-kenmerken reeds deel uit van de zich steeds wijzigende genrecode van de autobiografie. Voor Beaujour zijn het zelfportret en de autobiografie ahistorische, evolutievrije begrippen. De autobiografie is evenwel een veranderlijk genre en het is de vraag, of voor belangrijke wijzigingen een nieuwe (sub-)genre-benaming gekozen moet worden. Wanneer wij bijvoorbeeld hierboven Yeats' *Reveries* een autobiografie hebben genoemd, dan is er geen reden om *Berliner Kindheit* niet ook een autobiografie te noemen, zij het een autobiografie, die een aantal aspecten van *Reveries* radicaliseert.²³⁷

Corps Écrit V, 1983, pp.167-82. De bespreking van *Berliner Kindheit* als een mogelijk zelfportret behoeft uiteraard meer ruimte dan er hier aan gewijd is. Hetzelfde geldt in paragraaf 4.4 voor Michel Leiris' *L'Age d'homme*, dat Beaujour wel in zijn studie aan de orde stelt.

235 De confrontatie met het subgenre van de "childhood" (Coe 1984) zou vergelijkbare gevolgen hebben.

236 Zo rekent Beaujour de essentiële regels van "l'intériorité est l'antériorité" (*op. cit.*, pp.167 en 348) en van de vraag naar "que j'ai fait" (*ibid.*, p.9) tot de kenmerken van de autobiografie, waar het zelfportret van afwijkt. In de bespreking van *Vie de Henry Brulard* hierboven hebben wij geconstateerd dat voor Stendhal deze beide regels niet (meer) gelden: "l'intériorité" is hier het gevolg van de vraag naar "que suis-je". Feitelijk vertegenwoordigt het belangrijkste deel van Beaujours voornamelijk Franstalige corpus van zelfportretten een aantal mogelijke ontwikkelingen binnen het genre van de autobiografie, dat zich los heeft gemaakt van de chronologische, continue en bekenkende wijze van vertellen.

237 *Berliner Kindheit* bestaat uit een vrijwel gelijk aantal ge juxtaposeerde fragmenten, welke evenwel nog minder onderlinge samenhang vertonen

Zoals wij gezien hebben in het artikel van Schweppenhäuser wil Benjamin meer zijn dan een zelfportrettist: niet alleen gaat het Benjamin niet om de oppervlakte van het beeld maar juist om de eraan ten grondslag liggende verklarende wetmatigheden, tevens geldt het beeld als een portret van een generatie en van een tijd (hetgeen een nieuwe vorm van een oude intentie oplevert: Goethe streefde er eveneens naar deze *exemplum*-functie, waarin de relatie "Ich" - "Nicht-Ich" centraal staat, gestalte te geven). Het (opmerkelijke) ontbreken van metalinguaal commentaar in *Berliner Kindheit* is het zelfportret vreemd: de autoreflexie vormt juist (letterlijk) een hoofdbestanddeel van het zelfportret. *Berliner Kindheit* toont zijn eigen theorie in zijn vele *mises en abyme* (zie hieronder). Ook moet het verschil opgemerkt worden, dat waar Benjamin zijn *Berliner Kindheit* nadrukkelijk als een afgeronde tekst beschouwt, Beaujour juist het oneindige karakter van het zelfportret als een van zijn belangrijkste kenmerken aanwijst (Beaujour 1980: 125).

Beaujours uitgangsstelling is, dat het zelfportret op twee poten, namelijk die van de retorica en die van de filosofie, rust (of nauwkeuriger geformuleerd, dat het zelfportret beide in een dialectische relatie plaatst (*op. cit.*, p.19)). Wanneer wij dit idee toepassen op *Berliner Kindheit*, leidt dit tot niet geringe problemen. Het is verleidelijk de dialectische *Berliner Kindheit* ook op grond van deze eigenschap tot het genre van het zelfportret te rekenen, maar dit zou het werk geen recht doen. Waar de filosofie streeft naar waarheid, streeft de retorica naar waarschijnlijkheid: "La rhétorique est un jeu (...), son champ n'est pas la Vérité: c'est le possible et le vraisemblable" (*ibid.*, p.250). Retorica en authenticiteit zijn niet met elkaar te verbinden; de retorica is het wapen van de sofist, niet van de filosoof. Benjamin streeft de filosofische waarheid na en onttrekt zich daarmee aan de karakterisering van zelfportrettist.

dan die waaruit *Reveries* bestaat. Zoals Yeats wil Benjamin meer dan een persoonlijke waarheid schrijven, maar Benjamin gaat ook hier verder: het persoonlijk-symbolische wordt bij Benjamin tot het persoonlijk-allegorische én het socio-historische. Waar Yeats zijn doelstellingen mislukt ziet, toont Benjamin geen twijfel over het welslagen van zijn project. Benjamins critici zijn ook enthousiast: "eine der schönsten Prosadichtungen unserer Zeit" (Szondi 1963: 241) en Witte spreekt van "Benjamins wichtigstem literarischen Werk" (1984: 570).

Voor een goed begrip van de functie van een tekst als *Berliner Kindheit* is inzicht in Benjamins waarheidsvisie van belang. Anna Stüssi citeert Benjamin: "Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffsintention bestimmter ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemässe Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden. Die Wahrheit ist der Tod der Intention".²³⁸ De waarheid kan alleen verhuld uitgesproken worden, de verteller van de onverhulde waarheid zou er in verdwijnen. Waarheid, zo parafraseert Hart Nibbrig Benjamin, "ist ein ideell gegebener, nicht begrifflich zu vermittelnder, nur darstellbarer Zusammenhang".²³⁹ Voor Benjamin is de waarheid van esthetische aard, want zij is steeds "eine bildhafte Konfiguration, in der sie sich zeigt" (Stüssi 1977: 178, een aan de ideeën van Ricoeur verwante formulering). In het scheppen van beelden wordt de waarheid verhuld en onthuld, slechts door deze omweg is de waarheid te benaderen. Feitelijk valt de methode van het zoeken naar de waarheid samen met de waarheid zelf: "Methode ist das Medium der Wahrheit, denn Wahrheit wird zur Wahrheit nur auf dem Umweg über ihre Darstellung" (*ibid.*, p.44). De methode voor het zoeken naar de waarheid door de filosoof is het traktaat, waarin de waarheid niet *a priori* vaststaat, maar ontstaat met *c.q.* gelijk is aan het zoeken. Hart Nibbrig wijst erop, dat voor Benjamin de werkwijze van de herinnering zelf de methode van het zoeken naar de waarheid vormt (*op. cit.*, pp.712-3).

Benjamin geeft in *Berliner Chronik* voor de werkwijze van de herinnering het reeds genoemde beeld van de archeoloog (dat overigens niet terugkeert in *Berliner Kindheit*). Het zoeken wordt gekenmerkt door toeval én opzet en Benjamin schrijft er programmatisch over:

Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muss die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehn sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend. (Benjamin 1970: 53)

²³⁸ Uit de "Erkenntniskritische Vorrede" van Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, geciteerd in Stüssi 1977: 221; merk hier reeds het motief van het verdwijnen op.

²³⁹ Christiaan L. Hart Nibbrig, "Das déjà-vu des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*" (1973), p.712.

Aldus zij Benjamins methode van autobiografisch schrijven geformuleerd. De autobiograaf dwaalt op goed geluk en doelbewust door zijn herinnering, hij is de flaneur die zich de kunst van het verdwalen in de stad van zijn herinnering heeft eigengemaakt.²⁴⁰ Het bekende, de stad, moet weer nieuw, vreemd gemaakt worden om het te kunnen zien zoals het kind het zag. Deze methode van vernieuwing door vervreemding heet bij Benjamin "Entstellung" en is het centrale procédé in *Berliner Kindheit*. Het treedt op alle drie de niveaus van pragmatiek, semantiek en syntaxis op en wordt in *Berliner Chronik* aangekondigd door bijvoorbeeld de eis, dat het autobiografische schrijven "episch und rhapsodisch" (zie bovenstaand citaat) moet zijn. "Episch" is hier bedoeld in de Brechteaanse zin (Stülss 1977: 73): de handeling wordt doorbroken om de schijn van continuïteit en samenhang te voorkomen. De tijd wordt stilgezet en de verstarung die intreedt (een vorm van "Entstellung" die steeds terugkeert in *Berliner Kindheit*) toont in haar zuivere schoonheid het beeld waarin de waarheid en het inzicht gestalte krijgen. Een nieuwe vorm van autobiografisch schrijven is nodig, hetgeen op het pragmatische niveau een distantie van bestaande autobiografische vertelvormen betekent. De eigenzinnige status van *Berliner Kindheit* kan hiermee ten dele worden verklaard.²⁴¹ In het programmatische eerste hoofdstuk, "Tiergarten", wordt de omweg van het "Irren" tot theoretisch uitgangspunt en zelfs tot epistemologische grondslag genomen: het zoekproces wordt in werking gezet wanneer het bekende door middel van het procédé van de verstorung nieuw wordt gemaakt. De bekende stad verandert zich in onbekend terrein: een labyrint. Het zoeken naar de vroegste herinnering en naar het wezen van de stad vallen samen in het concrete labyrint, dat in een afgelegen hoek van de "Tiergarten" ligt. In dit labyrint dat, zoals zal blijken, een van de vele *mises en abyme* in *Berliner Kindheit* is, weerspiegelen de interieure en de exterieure wereld elkaar. Benjamin schrijft over het labyrint: "Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden. Der Weg dessen, der sich scheut, ans Ziel zu gelangen, wird leicht ein Labyrinth zeichnen" (geciteerd in Stülss 1977: 29). Met deze woorden plaatst Benjamin het labyrint in het centrum van de Modernistische

²⁴⁰ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, (1972a), p.237.

²⁴¹ Op de semantische en syntactische "Entstellung" zal in de volgende paragrafen ingegaan worden. Het zij in herinnering gebracht, dat het procédé van de verstorung een essentiële Modernistische techniek is (zie hierboven in 3.3.1., waar Stephen Spender in dit verband wordt geciteerd).

werkelijkheidsvisie, die door een radicale epistemologische twijfel gekarakteriseerd wordt. Aarzeling, voorlopigheid en vluchtigheid kenmerken deze methode van de omweg. De omweg van het labyrint is geen verspilling, maar "ein künstlich angelegter Irrgang", het beeld *par excellence* van de kunst van het "sich verirren": "Im Labyrinth ist das Irren kein Missgeschick, sondern geplanter, beabsichtigter Zustand: Methode" (Stüssi 1977: 14). De methode van het autobiografisch schrijven is de omweg, wat aansluit bij de eerder gesignaleerde onmogelijkheid onmiddellijk de waarheid te bereiken. De waarheid (ook die van het eigen verleden) bestaat alleen in de omweg, is de omweg. *Berliner Kindheit* is niet meer dan een omweg om een lege kern; de omweg is tot kern geworden, het middel tot doel, de buitenkant tot binnenkant. Dit verklaart het falen de hoofdstukken van *Berliner Kindheit* in een systematische orde te plaatsen of hen onder één noemer onder te brengen (zoals e.g. Witte (1984) tracht te doen). De waarheid bevindt zich niet meer in het centrum van het labyrint, de waarheid is de deconstrueerde willekeur van het labyrint zelf.

De verteller verhaalt hoe het kind dat hij was de werkelijkheid leest, beter gezegd, hoe het de werkelijkheid leesbaar wil maken. Het zoeken naar verborgen codes vormt een belangrijke drijfveer voor de activiteiten van het kind. Het signaleert tekens zonder er betekenis aan te kunnen hechten (wat *mutatis mutandis* even sterk voor de verteller en de lezer geldt). Hoewel het nog niet kan lezen, "leest" het kind de verhalen die de sneeuwvlokken hem vertellen; later herinnert het zich die verhalen wanneer het zijn kinderboeken leest (Benjamin 1972a: 275). "Lezen" is een metafoor voor decoderen geworden: "Viel war an seinen Loggien abzulesen" (*ibid.*, p.295). In de wetenschap dat het kind op zijn omgeving wil lijken om zichzelf en de werkelijkheid te leren kennen, betekent het lezen van de tekens buiten hem een lezen van zichzelf: Hart Nibbrig concludeert met de woorden van Benjamin zelf (Benjamin 1972a: 275): "Solches Lesen führt nicht 'ins Weite, sondern ins Innere'" (Hart Nibbrig 1973: 721).

Benamins poëtica heeft voor de lezer belangrijke consequenties. Zo geldt voor *Berliner Kindheit* op de eerste plaats: "Wie alle hermetische Literatur macht auch die *Berliner Kindheit* aus dem Leser einen potentiellen Autor" (Witte 1984: 592). Inderdaad geeft *Berliner Kindheit* de lezer veel vrijheid, hetgeen wij eveneens bij de bespreking van de pragmatische component van het Modernisme hebben gesignaleerd. De lezer volgt de verteller in zijn zoektocht door de stad

en door de herinnering: "Der Leser, der sich vom Lesen, in das ihn dieses Buch einübt, Rechenschaft gibt, zeichnet ein Labyrinth" (Stüssi 1977: 47). Ook de lezer wordt geoefend in de kunst van het "sich verirren" en moet de ervaring van de omweg, welke zelf het doel is, ondergaan. De relatie auteur - tekst en lezer - tekst is gelijkvormig. Het labyrintische karakter van de lectuur doorbreekt feitelijk de Modernistische, unifiserende wijze van tekstreceptie. De ervaring van de chaos en van de anti-orde (waarover meer in de volgende paragrafen), die het kind, de verteller en de lezer gezamenlijk ondergaan, voert *Berliner Kindheit* tot dicht bij het centrumloze, niet-hiërarchische, Postmodernistische wereldbeeld.²⁴² Het dialectische karakter van *Berliner Kindheit*²⁴³ vormt evenwel een kader, waaraan enige zekerheid ontleend kan worden, daar de negatieve spiraal van de these en de antithese nog niet uitmondt in de verwoestende en verlossende revolutie. De anti-wereld die bijvoorbeeld de maan oproept, wanneer het kind 's nachts door haar licht wordt gewekt, leidt tot een existentiële angst (een verwijzing naar Kierkegaard is op zijn plaats); op dat moment dreigt de meest fundamentele "Entstellung" in de vernietiging van de werkelijkheid ook die van het individu te voltrekken. De vraag, die het maanlicht bij hem oproep luidt:

(...) warum denn etwas auf der Welt, warum die Welt sei? Mit Staunen stieß ich darauf, nichts in ihr könne mich nötigen, die Welt zu denken. Ihr Nichtsein wäre mir um keinen Deut fragwürdiger vorgekommen als ihr Sein, welches dem Nichtsein zuzublinzeln schien. Der Mond hatte ein leichtes Spiel mit diesem Sein. (Benjamin 1972a: 301)

²⁴² Benjamin overschrijdt, evenals Gertrude Stein, zoals wij nog zullen zien, de grens naar het Postmodernisme, zij het op een impliciete, wellicht anticiperende wijze. De volstreekte historische relativiteit van zijn zich in alle richtingen bewegend ruimtelijk ontwerp kenmerkt zich door een pluriformiteit, die de unifiserende visie van het Modernisme passeert. Ook de visie van de centrumloze werkelijkheid, waarin het subject zijn organiserende macht verliest en zelf "decentered" (Bertens 1986: 47) dreigt te raken, zullen wij bij Gertrude Stein terugvinden, bijvoorbeeld in *Tender Buttons* waar zij schrijft: "Act so that there is no use in a centre" (in Gertrude Stein, *Look at me now and here I am. Gertrude Stein: Writings and Lectures 1911 - 1945* (1967a), p.188).

²⁴³ Deze dialectiek is overigens van een negativiteit die vergelijkbaar is met Kierkegaards *Entweder/Oder*.

De vernietiging draagt de bevrijding door vernieuwing echter in zich; wereld en anti-wereld, orde en chaos, these en antithese roepen elkaar, zoals wij nog zullen zien, op zonder elkaar nog te vernietigen. Deze dubbelzinnigheid lost zich niet op. De dialectiek van deze vorm van autobiografisch schrijven betekent een kentheoretische pluriformiteit, die tot haar methode is geworden. Een dergelijke methode is primair esthetisch van aard, want de waarheid over het eigen leven en over de werkelijkheid laat zich slechts in beelden vatten. Het conflict tussen de eis van de biografische, historiografische betrouwbaarheid en het artistieke, configuratieve streven is ten gunste van de laatste uitgevallen. Deze vernieuwing van de pragmatische functie van de tekst verklaart de opmerkelijke afwezigheid van de autoreflexiviteit.

Ook een ander, verwant conflict heeft zijn oplossing gevonden: waar Goethe aan de basis van het autobiografisch schrijven de oprechtheid plaatste, welke de doelstelling ("das Grundwahre", dat overigens mede dankzij esthetische middelen bereikbaar was) van de autobiografie op de eerste plaats een ethisch karakter verleende, heeft zich in de loop van de negentiende eeuw de strijd tussen het ethische en het esthetische uitgangspunt verscherpt (men denke aan het basisconflict van *Entweder/Oder*), om zich ten slotte op te lossen in de twintigste eeuw. In het werk van Walter Benjamin en van anderen is de waarheid een esthetische categorie geworden.

De consequentie van deze verschuiving kan de vraag oproepen of de autobiografie nu fictie is geworden. Aangezien de esthetische attitude niet noodzakelijk fictionaliteit impliceert, is het antwoord niet vanzelfsprekend bevestigend. Wat overbodig is geworden is de verklaring van de autobiograaf, dat hij het traditionele "pacte autobiographique" huldigt. Hij hoeft zich niet meer in te spannen om ook maar de schijn van werkelijkheidsverwijzing op te houden (het signaal hiervoor is het ontbreken van typisch metalinguale uitspraken die de twijfel aan het herinneringsvermogen uitdrukken en begrip vragen voor het "op zekere plaatsen aanpassen van locaties, namen, volgorde etc."). Het "Cooperative Principle" van de Modernistische autobiografie is een totaal andere geworden. Het probleem van de waarheid, dat als een rode draad door de evolutie van de autobiografie loopt, verdwijnt tijdens het Modernisme, anders geformuleerd: waarheid wordt van een expliciet ethisch begrip tot een expliciet esthetisch begrip. Waar zelfs Yeats nog de dwang van het autobiografische geweten voelde om de waarheid neer te schrijven

(hetzij de waarheid van de feiten, hetzij de waarheid van de gevoelens), bestaat er in *Berliner Kindheit* nog maar één waarheid: die van de artistieke tekst.

4.2.2. De semantische component

Het hermetische karakter van *Berliner Kindheit* is voor een belangrijk gedeelte het gevolg van semantische eigenzinnigheden, die zich, voorlopig althans, laten omschrijven als de cultus van de ambiguïteit. Zowel op het niveau van de lexemen als op dat van de semantische velden bloeit de onvoltooide dialectiek. De hieronder volgende bespreking hoopt die tegenstelling intact te laten, ofschoon de schijn van het streven naar een synthese niet voorkomen kan worden. Achtereenvolgens worden uit het semantische universum van *Berliner Kindheit* drie semantische velden besproken "werkelijkheid" (toegespitst op tijd en ruimte), "individualiteit" (toegespitst op bewustzijn, onthechting en observatie) en "ontwikkeling", welke als centrale velden de kern van de semantische component van de traditionele autobiografie uitmaken.

Walter Benjamin heeft, samen met Franz Hessel, een deel van Marcel Prousts *A la Recherche du temps perdu* in het Duits vertaald. Op de "Wahlverwantschaft" (Peter Szondi) tussen Benjamin en Proust wordt steeds gewezen, bijvoorbeeld op de parallelle tussen Benjamins "unwillkürlichem Eingedenken" en Prousts "mémoire involontaire" (Szondi 1963: 244). Proust begint zijn zoektocht naar het verloren verleden om, na het teruggevonden te hebben, het vervolgens aan de tijd te onttrekken; "Benjamin dagegen sucht in der Vergangenheit gerade die Zukunft" (*ibid.*, p.249). Het verleden is voor Benjamin nooit afgesloten, het blijft beloftes voor de toekomst inhouden. Steeds opnieuw wordt dezelfde zin uit Benjamins *Einbahnstrasse* geciteerd: "Wie ultraviolette Strahlen zeigt Erinnerung im Buch des Lebens jedem eine Schrift, die unsichtbar, als Prophetie, den Text glossierte" (e.g. Hart Nibbrig 1973: 711). Zich bevindend in het heden tracht de herinnering in het verleden aankondigingen van de toekomst te vinden: "Benjamins Zeitform ist nicht das Perfekt, sondern das Futurum der Vergangenheit in seiner ganzen Paradoxie: Zukunft und doch

Vergangenheit zu sein" (Szondi 1963: 249). Kernachtiger kan het verschil tussen Proust en Benjamin dan ook niet uitgedrukt worden: Benjamins queeste is "eine Suche nach der verlorenen Zukunft" (*ibid.*, p.251). Marcel "vindt" uiteindelijk de verloren tijd en daarmee kan de roman (opnieuw) beginnen; Benjamin vindt in het verleden de toekomst niet en *Berliner Kindheit* bezit dan ook een open einde. De verteller laat zijn kinderlijke "ik" tekens van de toekomst zoeken en het zijn juist die momenten, waarin een mogelijke toekomst zich aan het kind aankondigde, die herinnerd moeten worden. In vergelijking tot wat bij Proust het geval is zijn de onzekerheden, waarvoor Benjamin zich gesteld ziet, van een diepere intensiteit.

In de meeste hoofdstukken speelt het aspect van de tijd een belangrijke rol en in het hoofdstuk "Eine Todesnachricht" wordt de tijd bovendien gethematiseerd. De eerste helft van dit hoofdstuk zij hier in haar geheel geciteerd, daar parafrasering steeds betekenisverlies oplevert:

Man hat das déjà vu oft beschrieben. Ist die Bezeichnung eigentlich glücklich? Sollte man nicht von Begebenheiten reden, welche uns betreffen wie ein Echo, von dem der Hall, der es erweckte, irgendwann im Dunkel des verflorenen Lebens ergangen scheint. Im übrigen entspricht dem, dass der Chock, mit dem ein Augenblick als schon gelebt uns ins Bewusstsein tritt, meist in Gestalt von einem Laut uns zustösst. Es ist ein Wort, ein Rauschen oder Pochen, dem die Gewalt verliehen ist, unvorbereitet uns in die kühle Gruft des Einst zu rufen, von deren Wölbung uns die Gegenwart nur als ein Echo scheint zurückzuhalten. Seltsam, dass man noch nicht dem Gegenbild dieser Entrückung nachgegangen ist -dem Chock, mit dem ein Wort uns stützen macht wie ein vergessener Muff in unserm Zimmer. Wie uns dieser auf eine Fremde schliessen lässt, die da war, so gibt es Worte oder Pausen, die uns auf jene unsichtbare Fremde schliessen lassen: die Zukunft, welche sie bei uns vergass. (Benjamin 1972a: 251-2)

Christiaan Hart Nibbrig heeft deze passage tot sleutelpassage van *Berliner Kindheit* verklaard. Het heden heeft bij Benjamin, volgens Hart Nibbrig, een dubbele rol: niet alleen is het de toekomst van het verleden, het is zelf ook de plaats waar de toekomst zich aankondigt door middel van tekens, veelal leegtes (*cf.* de "Pausen" en de "Muff" uit het citaat). Het kind Walter Benjamin ervaart het heden als reeds bekend.²⁴⁴ Het heden is de echo van het verleden, die als een citaat het

²⁴⁴ Twee korte voorbeelden die deze ervaring van het "déjà vu" van het nieuwe illustreren: het kind zit in een draaimolen: "Danach trat aus dem

verleden uit zijn context haalt en vernieuwt. De ontdekking van dit nieuwe is een herkenning (Hart Nibbrig 1973: 722-3).

Naast deze herinnering aan een onbekend, maar tegelijk bekend verleden, stelt Benjamin de herinnering aan een onbekende toekomst. Benjamin geeft er ook hier zelf een voorbeeld van (het tweede deel van het hoofdstuk "Eine Todesnachricht"). Als op een avond zijn vader hem vertelt dat een familielid is overleden en de vijfjarige Benjamin voelt dat er iets ontbreekt in het verhaal van zijn vader, prent hij zich zijn kamer en zijn bed goed in "wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes von dort holen müssen" (Benjamin 1972a: 252). Het heden wordt tot de herinnering aan een mogelijke toekomst gemaakt, tekens worden opgeslagen om later, in de herinnering van de verteller, al dan niet betekenis te krijgen. De verteller is in *Berliner Kindheit* op zoek naar deze twee vormen van getroffen worden ("Chock"). Maar waar de "Chock" van het "déjà vu" de sporen van een bekend verleden verklaart, is de "Chock" van de ontdekking van de beloftes voor de toekomst de ontdekking van leegtes, van mogelijkheden, waarvan de realisatie wellicht nimmer zal plaatsvinden. Het is in de toekomst van het kind, dat de herinneringsactiviteit van de verteller gesitueerd is, een verteller, die op zoek gaat naar de sporen die de (deels) voorbij toekomst in het verleden heeft achtergelaten: "Wenn die unbekannte Dame Zukunft, die den Muff vergessen hat, erscheint, dann heisst sie, so darf man folgern, Erinnerung" (Stüssi 1977: 90). Deze veronderstelling wordt gestaafd door een citaat uit de *Berliner Chronik* waarin, aldus Stüssi, blijkt dat de herinnering het verleden tot medium maakt, waarin "die Linien des Kommenden wie Gipfelzüge sich abzeichnen" (Benjamin 1970: 23). De toekomst is niet alleen meer de verwachting van wat ons toekomt, de toekomst "keert" ook "terug" en kan herinnerd worden. Stüssi concludeert: "Zeit erscheint als Diskontinuum, in dessen Brüchen sich Vergangenes und Zukünftiges verschränken" (*op. cit.*, p.89).

Wanneer de onbekende dame met de mof de personificatie van de vergeten toekomst is, dan is "das bucklichte Männlein" de personificatie van het vergeten verleden. Beide zijn zij onzichtbaar

Urwald ein Wipfel, wie ihn das Kind schon vor Jahrtausenden, wie es ihn eben erst im Karussell gesehen hatte"; en: de nieuwe, onbekende werelden die in het "Kaiserpanorama" vertoond worden bezitten niet de verlokkingen van het nieuwe, maar de bekendheid van het huiselijke (Benjamin 1972a: 268 resp. 240).

aanwezig in de wereld van het kind, beide keren zij terug in de herinnering van de verteller. Als enige hoofdstuk stond voor "Das bucklichte Männlein" de plaats vast: het zou het laatste hoofdstuk van *Berliner Kindheit* worden (in de paragraaf over de syntactische component zal hieraan meer aandacht besteed worden). Het motief van het "bucklichte Männlein" is complex en beweegt zich door veel geschriften van Walter Benjamin. In *Berliner Kindheit* verkleint het de werkelijkheid en berooft het de mensen van de helft van hun herinneringen. Nooit heeft Benjamin het gezien, steeds voelde hij zich door hem bekeken. Deze figuur, afkomstig uit een kinderversje, is ook de belichaming van de angst, waarmee Benjamin als kind kelders en souterrains bekeek, speurend naar de spookfiguren die hem 's nachts, wanneer zij hun schuilplaatsen verlieten, kwamen kwellen. Zoals het kind in donkere ruimtes zoekt, zo zoekt de verteller in het duister van zijn herinnering naar het vergeten verleden. Maar ook al wat het kind in zijn burgerlijke opvoeding verboden is wordt opgeslagen door het "bucklichte Männlein" en is vervolgens tot een verborgen verleden voor de verteller geworden.

Wederom biedt het hoofdstuk "Loggien" een illustratie voor de spatio-temporele dialectiek in *Berliner Kindheit*. In de loggia koestert de stad de nog jonge burger zoals een moeder haar slapende kind en zoals het leven de vergeten herinnering. De karyatiden, die de loggia van de volgende verdieping dragen, spreken aan deze wieg de wensen uit voor de toekomst van het kind. Daarmee is deze toekomst al tegenwoordig, maar als "mémoire involontaire" (Stüssi 1977: 131), als een vergeten toekomst, die als echo in de herinnering terugkeert. In deze loggia is het de specifieke lucht, die Benjamin in een roes van tijdloosheid brengt.²⁴⁵ Zoals de loggia het overgangsgebied tussen stad en huis vormt, zo is zij ook het overgangsgebied tussen het heden van het dagelijkse leven en het vergeten: wat in de loggia terecht komt, wordt uiteindelijk vergeten en aan de tijd ontrukkt. Met andere vergeten, afgelegen of lege ruimtes in *Berliner Kindheit* is de loggia het beeld voor de vergeten mof (dat al een beeld was), namelijk dat van de belofte van de toekomst. Alle leegtes zijn bewaarplaatsen voor wat nog

²⁴⁵ Deze ervaring van tijdloosheid treedt eveneens op tijdens het samenzijn met de geliefde en tijdens het literaire scheppingsproces, maar feitelijk bevatten vrijwel alle hoofdstukken in *Berliner Kindheit* dergelijke roes-momenten van tijdloosheid, iets wat wij in *Speak, Memory* terug zullen zien.

niet is en voor wat het kind vergeten is. Het kind zoekt er naar vergeten profetieën, het luistert er naar de echo's van de toekomst.

Ruimte en tijd ondergaan veranderingen in *Berliner Kindheit*, hetgeen het meest optimaal aan de semenbeweging af te lezen is. Wanneer Benjamin *Berliner Kindheit* opent met verlangen te leren hoe in een stad als in een woud te verdwalen, dan krijgt de stad de ongebruikelijke classemen [ongeordendheid] en [natuurlijk] en het "sich verirren" de classemen [vaardigheid] en [leerbaar].²⁴⁶ Er is niet zozeer sprake van een vervanging van denotaties door connotaties, maar van een naast elkaar laten bestaan van tegenstellingen, zowel in de ervaringen van de protagonist als in die van de verteller, of nauwkeuriger: de verteller tracht de vervreemding ("Entstellung"), die de protagonist permanent ervaart, in zijn herinnering recht te doen. De gesignaleerde ambiguïteit in de stedelijke ruimte vindt equivalenten in allerlei andere ruimtes: de loggia is tegelijk "Wiege" en "Mausoleum" (Benjamin 1972a: 294-6), "das Pult" is de plaats voor plicht en ontspanning, waar de schoolspullen hun primaire bedreigende macht verliezen en tot allegorieën worden, zoals de martelwerktuigen van de martelaren (*ibid.*, pp.280-2), de kerstboom wordt naast het teken van vrede en verlossing tot teken van armoede, onrechtvaardigheid en oningeloste beloften (*ibid.*, pp.282-3), "die Siegessäule" is niet alleen een monument meer voor de overwinnaars en hun vrede maar ook een voor de overwonnen en hun graf (*ibid.*, pp.240-2) *etc.*²⁴⁷ De ambiguïteit in de tijdsvisie (zoals bijvoorbeeld de vorige noot illustreert) laat zich aflezen in nieuwe connotaties, die ook de lexemen

²⁴⁶ In de karakterisering van Franz Hessel als "der Bauer von Berlin" (Benjamin 1972a: 238) kunnen wij niet alleen een allusie naar Louis Aragon's *Le Paysan de Paris* aantreffen, maar ook een vergelijkbare connotatie in de botsende semen van de lexemen "stad" en "boer" aanwijzen.

²⁴⁷ Zoals de semen van wieg en graf, stad en platteland, oorlog en vrede *etc.* in de loop van een hoofdstuk verwisseld worden, zo kan dit ook per zin geschieden: Anna Stüssi (1977: 93) wijst er op, dat de overwinningszuil en de kalender hun essentiële kenmerken (wij kunnen die benoemen met de semen [blijvend] resp. [veranderlijk]) verwisselen: "Sie [sc. die Siegessäule; O.S.] stand auf dem weiten Platz wie das rote Datum auf dem Abreisskalender" (Benjamin 1972a: 240). Zo worden in elk hoofdstuk d.m.v. het connotatie-procédé zeer systematisch tegengestelde isotopieën ontwikkeld. De nieuwe classemen, die t.g.v. de opzettelijke "Entstellung" aan de lexemen toegekend worden, effectueren daarmee een lectuur, die de relativiteit en de ambiguïteit van het herinnerde onderstrepen.

die tijds categorieën aangeven, ontvangen: de toekomst wordt [herinnerbaar], het nieuwe is "déjà vu", reeds bekend. De toekomst is tevens gekenmerkt door [verlossend], maar deze bevrijdende verlossing kan niet zonder voorafgaande vernietiging plaatsvinden, zodat de hoop steeds gepaard gaat aan een noodzakelijke, angstwekkende "Entstellung" (cf. het hoofdstuk "Der Mond"). Ook het verzamelen en het citeren zijn een vorm van tijd-verstoring die redding tot gevolg heeft. Een element wordt aan de vergetelheid ontrukkt en vernieuwd door het in een nieuwe context te plaatsen. Het kind schept in zijn verzameling een "Gegen-Ordnung" (Stülss 1977: 207) tegenover de orde van de volwassenen. Benjamin plaatst zijn verzameling van "Staniolpapier" (Benjamin 1972a: 286) tegenover de "Silberhort" van zijn ouders (i.e. het omvangrijke zilveren bestek in het buffet). De nieuwe orde staat op gespannen voet met de oude orde zoals het herinneren steeds in een achterhoedegevecht met het vergeten gewikkeld is. Benjamin schrijft zelf over het verzamelen:

Dort, bei den Kindern, ist das Sammeln nur *ein* Verfahren der Erneuerung, ein anderes ist das Bemalen der Gegenstände, wieder eines das Ausschneiden, noch eines das Abziehen und so die ganze Skala kindlicher Aneignungsarten vom Anfassen bis hinauf zum Benennen. Die alte Welt erneuern -das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers (...).²⁴⁸

Dit is een kernpassage voor de verwantschap van alle kinderactiviteiten in *Berliner Kindheit*, maar ook voor de verzameling die *Berliner Kindheit* zelf is. Herinneren is een vorm van verzamelen en dus van vernieuwen. Wat herinnerd wordt is tegelijk [oud] en [nieuw]. Elke vorm van verzamelen schept een nieuwe orde, die een "Entstellung" van de bestaande orde is en die grenst aan de chaos. Het verzamelde is het spiegelbeeld van de verzamelaar (cf. het woord "Aneignungsarten" in het citaat hierboven) en het dreigt zelfs, in *Berliner Kindheit*, de plaats van de verzamelaar in te nemen.

Het procédé van de "Entstellung" vormt in *Berliner Kindheit* de methode om tot de kern der dingen te komen, het epistemologisch uitgangspunt. Benjamin schrijft erover: "Das Missverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten" (Benjamin 1972a: 260-1). Het kind vervreemdt en vervormt de

²⁴⁸ Walter Benjamin, "Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln" (1972b), p.390.

tekens van de wereld der volwassenen om hen te kunnen interpreteren. De strategie, die deze wijze van veroveren van de wereld en van zichzelf (en met dit laatste stappen wij over naar het tweede semantische veld, dat van de "individualiteit") kenmerkt is dus die van de "Entstellung", het "Missverstehen". Het principe van de (labirintische) omweg hebben wij als autobiografische *methode* in de paragraaf, die gewijd was aan de pragmatische component, beschreven. Hier, op het niveau van de semantiek, vindt deze methode haar (de pragmatiek ondersteunende) equivalent van de semantische verstoring. Ook hier geldt, dat de omweg niet van het doel afleidt, maar het doel is. De verstoring is uiteindelijk niet (alleen) de weg naar het zelfinzicht, maar het inzicht zelf, namelijk dat de werkelijkheid (inclusief de eigen individualiteit) niet is wat zij is. Het kind begrijpt de woorden als namen, de woorden zijn geen instrument, maar dragers van een geheime betekenis. Het hoofdstuk "Mummerehlen" bespreekt deze wijze van betekenisgeving.

Een regel uit een kinderversje luidt: "Ich will dir etwas erzählen von der Mumme Rehlen". Het kind Benjamin begrijpt de laatste twee woorden als "Mummerehlen" en daarmee zet de zoekende beweging in, die het kind inzicht moet verschaffen. "Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz" (Benjamin 1972a: 262). De vervorming is tegelijk omweg en verhulling (zij leidt af van de bestaande betekenis) en onthulling (zij toont nieuwe, andere, mogelijke betekenissen). Het connoteren wordt tot een kentheoretisch principe, dat niet alleen zo adequaat mogelijk door de verteller gereconstrueerd wordt, maar door deze eveneens wordt gehanteerd. Zoals steeds geeft de verteller in *Berliner Kindheit* de methode en de toepassing in het werk zelf. Het voorbeeld: wanneer het kind het woord "Kupferstich" hoort, deformeert het dat tot "Kopf-verstich" en verstopt het zijn hoofd onder een stoel. Benjamin vervolgt:

Wenn ich dabei *mich und das Wort* entstellte, tat ich nur, was ich tun musste, um im Leben Fuss zu fassen. Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Ueberbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich Mustern der Gesittung, sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten.

Nur meinem eigenen Bilde nie. (Benjamin 1972a: 261; mijn cursivering)

Om grip op de werkelijkheid te krijgen is het fylogenetische gedrag van de aanpassing aan de omgeving het middel (merk het *quidproquo*-aspect op: het kind staat voor de mensheid). Het motto luidt: bestrijd je angst door je te identificeren met het onbekende (met dingen, kleuren, woorden, maar niet met "[dem] eigenen Bilde"!). Het zich verstoppen in de werkelijkheid, het zich aanpassen van het individu aan zijn omgeving, maar ook van de omgeving aan het individu is echter opnieuw angstwekkend, omdat het depersonalisatie en vernietiging van de eigen identiteit tot gevolg kan hebben (waarover meer in de paragraaf over de syntactische component). De vernietiging voorkomt het kind door "mit einem Schrei der Selbstbefreiung" zich van zijn omgeving los te maken (Benjamin 1972a: 254).

De observatieactiviteit in *Berliner Kindheit* is gekenmerkt door het genoemde proces van vervreemding om de dingen, woorden, kleuren en herinneringen zuiverder te kunnen zien. Deze verstorende wijze van observeren (dat een belangrijk semantisch veld vormt) leidt juist tot een toenadering van subject en object: het subject maakt zich het "Nicht-Ich" eigen door er op te gaan lijken. Deze vorm van mimicry staat op het eerste gezicht ver af van de Modernistische tendens tot onthechting. De bezetenheid, waarmee in *Berliner Kindheit* de dingen geobserveerd worden vindt een echo in de hoop van het kind, dat de dingen terugkijken. Het kind bezit nog het auratische waarnemingsvermogen, dat de dingen terug laat kijken, een dispositie die de volwassene heeft verloren.²⁴⁹ Wij mogen stellen, dat ook hier sprake is van een zekere ambiguïteit: naast het zich willen verliezen in de vervreemde c.q. geschapen werkelijkheid, bestaat er wel degelijk een terughoudendheid (die het karakter van ironie kan krijgen), welke e.g. Susan Sontag signaleert. Zij ontdekt bij de typische melancholicus, waartoe zij Benjamin ook rekent, een voorkeur voor de ruimte boven de tijd. Ruimte biedt aanzienlijk meer mogelijkheden en laat met name, in tegenstelling tot wat met de tijd het geval is, op een labyrintische wijze deze mogelijkheden naast elkaar bestaan. Zij schrijft: "space is broad, teeming with possibilities, positions, intersections, passages, detours,

²⁴⁹ Anna Stüssi omschrijft Benjamins notie van het aura als volgt: "Die auratische Wahrnehmungsweise, bei der Schauender und Angeschautes in eine lebendige Kommunikation treten, Nähe und Ferne in einander übergehen, ist unter den modernen Lebensbedingungen kaum mehr möglich" (*op. cit.*, p.113).

U-turns, dead ends, one-way streets. Too many possibilities, indeed".²⁵⁰ De typisch Modernistische inventarisatie van mogelijkheden slaat bij Benjamin om in een bedreiging: te veel opties staan open en alles kent verschillende benaderingswijzen. De vrijwillige onthechtheid van de Modernist is bij Benjamin een gedwongen, bijna existentiële houding geworden, waarin geen enkele keuze meer wordt gemaakt. Sontag concludeert: "Irony is the positive name which the melancholic gives to his solitude, his asocial choices" (*ibid.*, p.400).

Het semeen /individualiteit/ laat zich hierom in *Berliner Kindheit* niet ondubbelzinnig karakteriseren door [onthechtheid] maar wel nadrukkelijk door [bewustheid] en door [observerend]. Alle ervaringen immers, die binnen het kader van de waarnemingsactiviteit vallen zijn gefiltreerd door het bewustzijn en hebben de werkelijkheid "entstelt". Het subject past zich aan de werkelijkheid aan, iets wat wij in *Dichtung und Wahrheit* een aantal malen zijn tegengekomen en dat aldaar beschreven werd als een wederzijdse uitwisseling van semen (cf. in *Berliner Kindheit* met name het hoofdstuk "Schmetterlingsjagd"). Op syntactisch niveau kan dit beschreven worden als de simultane personificatie van de werkelijkheid en de depersonalisatie van het subject. Een andere relevante overeenkomst met de autobiografie van Goethe is, dat Benjamin zich tegelijk ziet als uniek en als vertegenwoordiger van een klasse (cf. de *quidproquo*-formule). De verschillen met *Dichtung und Wahrheit* zijn talrijker: de semen [historiciteit], ["development"], [harmoniciteit], ["Subjektivität"], [kenbaarheid], [continuïteit] en [homogeniteit] ontbreken. Het seem [optimisme] laat zich echter weer wel terugvinden in Benjamin messianistische verlossingsgedachte, terwijl het seem [antropocentrisme] aan het wankelen geraakt: het grote belang, dat aan het woord (c.q. de taal c.q. de tekst) gehecht wordt in het proces van de constitutionering van de eigen identiteit kondigt de vervanging van dit seem aan door een ander, dat [logocentrisme] genoemd kan worden. De verdwijning van het subject achter de tekst tast de positie van het semantische veld van de "individualiteit" aan. Deze verschuiving staat zeker in verband met de toegenomen literarisering van de autobiografie: de spanning tussen de reconstructie van de biografie en de constructie van een mogelijke visie op het eigen leven heft zich op in het voordeel

²⁵⁰ Susan Sontag, "Under the sign of Saturn" (1982), p.390.

van de tweede optie: de waarheid is alleen beeldend voor te stellen. Wanneer wij in de vorige paragraaf Benjamins visie enigszins Brechteaans genoemd hebben (de eigen levensbeschrijving moet "rhapsodisch und episch" zijn), kunnen wij hier een semantische parallel aanwijzen: zoals het Brechteaanse personage zijn rol niet is, maar expliciet toont, zo moet de autobiograaf de dialectiek tussen verleden en heden (verteller en protagonist) niet verhullen, maar demonstreren. Het verleden moet zichtbaar zijn in het heden, het "ik" van de verteller moet volstrekt transparant zijn en in dienst staan van de nieuwe configuratie (Benjamin zal zelfs van een verbod op het gebruik van de eerste persoon enkelvoud spreken, zie onder in de volgende paragraaf).

Benjamins visie op subjectiviteit en historische werkelijkheid staat niet toe de diachrone relatie tussen vertelheden en verteld verleden te beschrijven in termen van ontwikkeling. Dit derde semantische veld van de traditionele autobiografie wordt wel *ex negativo* door Benjamin gebruikt. De te verwachten ontwikkeling van zijn protagonist tot burger confronteert hij met de idee van de eindtijd, die in 1900 reeds voelbaar is en die de verteller, zich bevindend in de jaren '30, uitbuit.²⁵¹ Zoals uit het voorafgaande is gebleken, is de dimensie van de tijd in *Berliner Kindheit* vooral ruimtelijk vormgegeven. Het verleden wordt niet als een verloren, afgesloten paradijs voorgesteld (Witte is dat overigens wel van mening, *op. cit.*, p.581) maar als verleden tijd, die de toekomst reeds in zich draagt (Schweppenhäuser 1972: 146). Het raadselachtige in *Berliner Kindheit* is volgens Schweppenhäuser "das Rätselhafte der Zeiterfahrung selbst" (*ibid.*, p.147): "So vermeiden diese Texte stilistisch (...) jeglichen Anschein dynamischer Progression. (...) Und wenn sie ein Zeitkontinuum artikulieren (...), dann geben sie es als *Zeitraum*" (*ibid.*, p.148). Tijdsbewegingen zijn bewegingen in de ruimte en in de diepte (cf. opnieuw Benjamins beeld van de autobiograaf als archeoloog). De ontwikkeling in de tijd, welke een voorwaarde is voor

²⁵¹ Met een pragmatisch argument kan dit ondersteund worden: Witte leidt uit een typoscript van *Berliner Kindheit* uit 1938 (de laatste versie die Benjamin gemaakt heeft) het volgende af: "In der bislang unveröffentlichten Vorrede von 1938 konstatiert Benjamin, dass die Bilder seiner Kindheit daraufhin angelegt seien, die spätere historische Erfahrung ihres Autors vorzubilden" (*op. cit.*, p.577). De intentieverklaring uit dit "pacte autobiographique" laat er geen twijfel over bestaan: *Berliner Kindheit* is bedoeld als een "geschichtsphilosophische Konstruktion" (*ibid.*), welke het verleden in het licht van het heden voorstelt.

de ontwikkeling van een identiteit en voor het bestaan van een verleden, wordt vervangen door een ruimtelijke constellatie, die verleden en heden en toekomst in een nieuw simultaan beeld vastlegt (Benjamin gebruikt zelf het begrip "Jetztzeit" (Benjamin 1974: 701)), waaruit de waarheid als een "Chock" moet opflitsen. Een teleologie noch een eindpunt van een teleologische ontwikkeling (*sc.* een vastliggende identiteit) bezitten nog langer geldigheid. De drie centrale semantische velden van de traditionele autobiografie (*individualiteit, werkelijkheid en ontwikkeling*), welke in de loop van de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw ernstig aan het wankelen raakten, hebben hier hun distinctieve, definiërende semen verloren. Het subject in *Berliner Kindheit* wordt niet meer als een uniek subject gepresenteerd, dat gekenmerkt is door historiciteit en door ontwikkeling. De nieuwe relatie met de (historische) werkelijkheid en de nieuwe visie op tijd staan de reconstructie van een ontwikkeling in de weg. Van deze verwijdering van de conventies van de traditionele autobiografie was Benjamin zich vroeg bewust; het gaf hem voldoende reden reeds *Berliner Chronik*, zoals wij hebben gezien, niet meer een autobiografie te willen noemen.

4.2.3. De syntactische component

4.2.3.1. Tijd

Wanneer Hermann Schweppenhäuser, zoals wij in de vorige paragraaf hebben gezien, het meest raadselachtige van *Berliner Kindheit* de "Zeiterfahrung selbst" (*op. cit.*, p.147) noemt, dan mogen wij, met hetgeen reeds over de tijd in *Berliner Kindheit* op semantisch niveau is gezegd, Benjamins autobiografie Modernistisch noemen. Wanneer wij bovendien aan de spatialisering van de tijd herinneren, dan lijkt de aansluiting met het Modernisme volledig te zijn. Het stilzetten van de tijd in een ruimtelijke constellatie is een mogelijke ordening van het ongeordende. De beelden, waaruit *Berliner Kindheit* bestaat, zijn verstarringen van de werkelijkheid die de schoonheid (welke voor Benjamin samenvalt met de waarheid, *cf.* Stüssi 1977: 22-3) toont. De meest elementaire vorm van ordenen in tijd is herhalen; de visuele, ruimtelijke herhaling in de spiegeling (Narcissus) en de akoustische

herhaling in de echo (Echo) laten zich terugvinden in Benjamins notie van het "déjà vu". De herhaling zet het tijdsverloop stil, zij verdubbelt de tijd en verschaft stabiliteit. Het kind is bang voor de anti-orde (cf. het hoofdstuk "Der Mond") en imiteert ("echoot") de dingen, kleuren en woorden om zijn angst ervoor kwijt te raken. Deze imitatie-drang van het kind, dat aan de werkelijkheid nog magische betekenis weet toe te schrijven, staat, Benjamins *quidproquo*-idee in gedachten houdend, voor de ervaringen die de mensheid in het verleden gekend moet hebben. De volwassen verteller is deze magische dispositie kwijtgeraakt en probeert met de (ontogenetisch getinte) mythologie de nog niet instrumentele betekenis van de dingen in de werkelijkheid, zoals het kind die bezit (fylogenetisch), te verbeelden. Voor het kind ontstaat de tijd met het leren van de volwassenen-betekenis der tekens. De verteller probeert die tijdloze momenten terug te vinden (cf. de roes van de "Schmetterlingsjagd", van de "Karussell", van de "Luft der Höfe", van de "Luft der Schmöker", van het "Farbenspiel" etc.) en gebruikt daar zeer frequent mythologische figuren voor. Deze vorm van tijdloosheid incorporeert het verleden in een nieuwe panhistorische orde, die de chronologische, narratieve configuratie opoffert voor een discontinue, niet-narratieve ("rhapsodische") constructie.

Benjamin introduceert in het eerste hoofdstuk van *Berliner Kindheit* het mythologische beeld van het labyrint en gebruikt het niet uitsluitend als beeld voor Berlijn. Natuurlijk verliezen het kind en de stad door de koppeling aan de Theseus-mythe hun bepaaldheid in tijd en ruimte, maar ook in het gebruik van de mythe treedt het procédé van de "Entstellung" op.²⁵² Het kind weet nog niet wie zijn Ariadne is en de verteller verbindt zijn kennis aan de "Ahnung" (Szondi 1963: 249) van het kind. Het verleden wordt verhuld en onthuld: de mythe verklaart evenveel als zij verbergt. Schweppenhäuser vindt dit feit ook de grote kracht van *Berliner Kindheit*: de raadselachtigheid, het onzegbare zoals het kind dat heeft ervaren en zoals de verteller dat wil reconstrueren is voor die verteller voor een belangrijk deel raadselachtig gebleven. In wezen is deze raadselachtigheid het enige dat er is, want zou Benjamin er de oplossing van geven, dan zou hij vertellen wat er nooit is geweest en wat verdwijnt zodra het

²⁵² Een vorm van "Entstellung" in een "Entstellung" is de vermenging van mythen: zonder scrupules laat Benjamin aan het slot van het eerste hoofdstuk Berlijn de ruimte zijn waar na het Theseus-verhaal ook dat van Herakles zich afspeelt.

uitgesproken wordt. De taak van de verteller is het raadsel te vertellen en het geheim te presenteren, dat de oplossing zelf is:

So weit geht Benjamins Mimesis ans zu enträtselnde Ding, dass die Gestalt, in der das Erkannte präsentiert wird, zuerst garnicht das durch Erkenntnis Enträtselte, sondern sein Rätselhaftes selber vor Augen stellt - so als ob *das Ineffabile*, die Figur durch Entschlüsselung gerade verlore, was an ihr aufgefasst sein will, wenn sie als das erkannt werden soll, das sie nicht bliebe, wenn sie erkannt wird. (Schweppenhäuser 1972: 140-1, mijn cursivering)

De inhoud is niet gescheiden van de vorm, de inhoud is de vorm. De verteller vertelt en verbergt tegelijkertijd. Syntaxis en semantiek weerspiegelen elkaar, zij zijn elkaars echo. Dit blijkt niet alleen uit de zeer vele *mises en abyme*, maar ook uit de metaforen, die evenveel betekenis wegnemen als zij toevoegen. De belangrijkste *mise en abyme* treffen wij aan in het hoofdstuk "Schränke", waarin het spel met de twee ineengerolde sokken wordt verteld. Het eerste deel van het spel bestaat uit het betasten van de sokkenbol en zijn inhoud, "das Mitgebrachte". Het tweede deel wordt gevormd door het uitpakken van de sokken om hun inhoud bloot te leggen, maar het spel eindigt steeds zo, dat "das Mitgebrachte" verdwijnt op het moment dat de sokken losgewikkeld zijn:

Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: dass Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, "Das Mitgebrachte" und die Tasche eines waren. Eines -und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten. (Benjamin 1972a: 284)

De vorm is de inhoud, de omweg het doel; zo wordt ten slotte ook de mythologische betekenis van het labyrint "entstelt". Wat er zich in het centrum van het labyrint bevindt is niet van belang, zo schreef Benjamin in *Berliner Chronik* (op. cit., p.62), maar in *Berliner Kindheit* is die kern leeg geworden, dat wil zeggen: de kern verschijnt als het onzegbare, alleen het raadsel (het labyrint) kan en mag verteld worden.

De afwezigheid van een kern in *Berliner Kindheit* is van fundamentele betekenis. Zij illustreert niet alleen de voorlopigheid die *Berliner Kindheit* kenmerkt maar ook het totaliteitskarakter van het werk. De hoofdstukken, waaruit *Berliner Kindheit* bestaat, zijn geen onderdelen van een geheel, dat groter is dan de som der delen, maar "sie bilden ein dichtes Verweisungsgefüge, weil jedes von einer andern

Seite aufs gleiche Ganze hinauslaufen will" (Stüssi 1977: 75).²⁵³ Deze vorm-inhoud-verdubbeling heeft voor het aspect van de tijd gevolgen, die hierboven al uitgebreid aan de orde zijn geweest. Hier moet evenwel een aantal aspecten aangeroerd worden, die met de verteltijd en met de vertelde tijd te maken hebben.

Wat de volgorde betreft mogen wij concluderen, dat *Berliner Kindheit* volstrekt discontinu is. Zoals Benjamin in zijn "Ueber den Begriff der Geschichte" de bestaande historiografische methode bekritiseert en haar een nieuw programma aanreikt, zo stelt hij voor de autobiografie een nieuwe opzet voor: "Der Auffassung der Geschichte als Kontinuum des Fortschritts hält er das Bild des Trümmerhaufens entgegen; auch vom Leben des Kindes bleiben nur Bruchstücke zurück" (Stüssi 1977: 74). Maar Benjamin laat het niet bij de descriptie van fragmenten uit het kinderleven: in zijn streven een nieuwe orde te creëren zoekt hij een "Ganzheit" (*ibid.*), die wij in het vorige hoofdstuk als typisch Modernistisch aangemerkt hebben. Heden en verleden verbinden zich in een tijdloze idee, waarbij de extensie in tijd ingeruild wordt voor de simultaneïteit in de juxtapositie. Benjamins filosofische begrip voor deze concentratie-techniek is de monade (Benjamin 1974: 703), die op narratief niveau gestalte krijgt in de *mise en abyme*.

Naast de *mises en abyme* van het labyrint (voor het vertellen van *Berliner Kindheit* en voor de herinneringsactiviteit), die van het lezen van de sneeuwvlokken en de kinderboeken (voor het lezen, *i.e.* decoderen van de eigen herinneringen en voor de lectuur van *Berliner Kindheit*) en die van de sokkenbol valt uiteraard de spiegelfunctie van het hoofdstuk "Kaiserpanorama" het meest op. In 1900 is een "Kaiserpanorama" reeds een verouderde instelling die slechts door kinderen nog bezocht wordt. De geprojecteerde beelden bezitten geen onderling verband en omdat er ook geen begin of einde is, kan de toeschouwer op elk willekeurig moment binnenkomen. De parallelie met de opbouw van *Berliner Kindheit* en met de werking van de herinnering strekt zich zelfs uit tot de ervaring van het "déjà vu": de

²⁵³ Anna Stüssi geeft ter verduidelijking de metafoor van het sterrenbeeld: een aantal sterren wordt door een sterrenbeeld met elkaar in verband gebracht zonder dat zij hun afzonderlijke zelfstandigheid verliezen, zo ook de hoofdstukken in *Berliner Kindheit* (Stüssi 1977: 75). Zij vergeet echter dat de plaats van de sterren t.o.v. elkaar van wezenlijk belang is; voor de plaats van de hoofdstukken in *Berliner Kindheit* geldt dit niet.

discontinue beelden van het "Kaiserpanorama", van de herinnering en van *Berliner Kindheit* geven elk de sensatie zich iets nieuws te herinneren. In deze vorm is *Berliner Kindheit* het tegendeel van Marcel Prousts *A la Recherche du temps perdu*: de korte flitsen die, als de laatste herinneringsbeelden van een stervende, de verteller van *Berliner Kindheit* vertoont, zijn weliswaar net als Prousts roman een beeld van een eindtijd, maar: "die erzählerische Kontinuität, die bei diesem [sc. Proust; O.S.] das grossbürgerliche Individuum als Autor garantiert, ist in der Grenzsituation der Bedrohung seines individuellen Lebens und der Vernichtung ganzer Klassen und Völker zerbrochen" (Witte 1984: 573). De techniek van het *quidproquo*, die hier opnieuw aanwijsbaar is, functioneert als een verkleinende spiegel,²⁵⁴ als een afkorting, die het grotere geheel in zich draagt.

De laatste *mise en abyme*, die binnen het kader van de volgorde ter sprake moet komen, is die van het verzamelen (het hoofdstuk "Schränke"). Over het verzamelen en over andere kinderspelen, die in *Berliner Kindheit* aan de orde komen, hebben wij reeds in de vorige paragraaf een citaat opgenomen uit Benjamins "Ich packe meine Bibliothek aus". Verzamelen is destructief en constructief van aard: het oude wordt uit zijn context gerukt en in een nieuwe orde geplaatst, anders geformuleerd: aan de bestaande denotatie wordt een nieuwe connotatie toegevoegd. Verzamelen is dus een van de vele verschijningsvormen van de "Entstellung" in *Berliner Kindheit*. Verwante "Entstellungen" zijn het herinneren, het citeren en het "déjà vu". De verteller schrijft over het verzamelen door het kind dat hij was: "Doch nicht das Neue zu halten, sondern das Alte zu erneuern lag in meinem Sinn" (Benjamin 1972a: 286). De verteller verzamelt in zijn herinnering een aantal beelden en redt deze voor de vergetelheid. En zoals de verzameling een echo is van haar verzamelaar, zo spiegelt *Berliner Kindheit* zijn verteller, die in de kamers van het labyrint van

²⁵⁴ Susan Sontag bespreekt Benjamins voorkeur voor het verkleinen. Verkleinen betekent verbergen, vervormen en losweken van de bestaande wijze van beschouwen (Sontag 1982: 394-5). Eén van de activiteiten van het "bucklichte Männlein" is het verkleinen van de werkelijkheid. Sontag vervolgt met een ander belangrijk inzicht: het betekenis geven aan het "onbetekenende", geautomatiseerde is een procédé dat kenmerkend is voor de allegorie. Het allegoriseren, dat in *Berliner Kindheit* veel voorkomt, is, aldus Benjamin zelf, het enige plezier dat een melancholicus zich gunt. Een melancholicus is hij die, net als Benjamin, "under the sign of Saturn" is geboren.

zijn herinnering (feitelijk verzamelt een verzamelaar niet de objecten, maar de herinneringen aan die objecten) deze beelden, echo's van verleden en toekomst, aantreft.²⁵⁵

De ambiguïteit van de verzameling, die *Berliner Kindheit* is, kunnen wij ten slotte terugvinden in een *mise en abyme* in het hoofdstuk "Der Nähkasten". Het naaikastje van de moeder van Benjamin bezit een geordende bovenlade en een chaotische onderlade. Deze dichotomie keert terug in de slotzin van het hoofdstuk: het kind is dan tekeningen aan het "ausnähen". Het kan de verleiding niet weerstaan steeds, naarmate het werkstukje vordert, naar de achterzijde te kijken en het moet dan constateren dat met het toenemen van de schoonheid van de voorzijde de chaos aan de achterzijde groeit. Tegelijk met het scheppen van een orde wordt een anti-orde geschapen.²⁵⁶ In *Berliner Kindheit* verzamelt Benjamin zijn vondsten in een structuur die primair gekenmerkt wordt door juxtapositie. De nieuwe, elementaire orde van *Berliner Kindheit* roept ook een anti-orde op: alsof Benjamin zijn werk "omdraait" verschijnt tegen het einde van *Berliner Kindheit* de bedreigende anti-wereld van de maan. Met een citaat (citeren is eveneens een vorm van verzamelen) hoopt het kind in dat hoofdstuk te voorkomen, dat deze anti-wereld de wereld van de aarde vernietigt (Benjamin 1972a: 302).

Voor *Berliner Kindheit* lijkt de verhouding "histoire" (geschiedenis) en "récit" (verhaal) moeilijk te beschrijven, omdat deze tijdsrelatie ten gevolge van de achronie niet bestaat (en ook het aspect van de "narration" is van ondergeschikt belang). Dat Genette zijn theoretisch apparaat ontwikkeld heeft op basis van *A la Recherche du temps perdu* wrekt zich hier opmerkelijk, daar Benjamin *Berliner Kindheit* tegenover Prousts tijdsroman heeft willen profileren. Met

²⁵⁵ Benjamins "Ich packe meine Bibliothek aus" bevat een aantal ideeën over het verzamelen, die inzicht verschaffen in *Berliner Kindheit*. Eén is er reeds genoemd; hier past een verwijzing naar het slot van deze rede: daarin vertelt Benjamin, dat de ware verzamelaar niet alleen in zijn verzameling woont, maar er uiteindelijk in verdwijnt.

²⁵⁶ Opnieuw is een citaat uit "Ich packe meine Bibliothek aus" verhelderend: "So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung" (Benjamin 1972b: 389). Het dialectische karakter van *Berliner Kindheit* bezit een dergelijke spanning. Het is voorts de individualiteit van de verzamelaar (die uit de verzameling te destilleren is), welke van de wanorde een orde maakt. Zonder de unificerende, verbindende, onzichtbare aanwezigheid van de verzamelaar is de verzameling een pure chaos.

name de niet-temporele orderingsprocédés zijn daarom van belang voor *Berliner Kindheit*, omdat een chronologische of logische ordening niet aanwijsbaar is. Het feit, dat de verteller zoekt naar herinneringen aan onvervulde verwachtingen, terugblijkt naar anticipaties en opnieuw ziet wat bij de eerste blik reeds een vergeten herinnering was, doet ons, wanneer bovendien een omvattend chronologisch kader ontbreekt, naar Genettes term "syllepse" (Genettes 1972: 121) grijpen. Hij verstaat onder deze term alternatieve orderingsvormen dan die van de tijd (e.g. die van de ruimte, de thematiek of de klimatologische omstandigheden), welke op een paar plaatsen in Prousts roman voorkomen.

Elk hoofdstuk is gesitueerd rond 1900 en het vertelheden, waarnaar regelmatig in korte flitsen verwezen wordt, ligt ruim dertig jaar later. De jaren, waarover het neerschrijven van *Berliner Kindheit* zich uitstrekken ("Als darum dreissig Jahr danach (...)") (Benjamin 1972a: 238)) is recente geschiedenis. De syntagmatische ordening van de tekst ("récit") en de temporele ordening van het verhaal ("histoire") botsen niet met elkaar om redenen die hierboven aan de orde zijn gekomen. De confrontatie met Ricoeurs opvatting over het narrativiseren van het eigen leven (zie hierboven in 1.2.3.1.) is evident: zowel aan de prenarratieve als aan de narratieve fase van het tot een verhaal maken van het eigen leven komt Benjamin slechts ten dele tegemoet. Zijn opvattingen over het vertellen van het eigen leven en van het verleden in het algemeen verschillen niet van elkaar: de autobiografie is de particuliere historiografie, waarbinnen het subject een *pars pro toto* is, daar het voor de gehele mensheid staat. Het verleden wordt noch in een chronologische structuur noch in een teleologisch model (cf. Ricoeur 1983: 104) geplaatst door Benjamin, zoals wij hebben kunnen constateren. Van minstens even groot belang is de wijziging die zich op het niveau van de "mimèsis III" heeft voltrokken, want de pragmatisch getinte "prétention à la vérité" (Ricoeur 1984: 12) heeft een metamorfose ondergaan. De waarheid, die tot dan toe vanwege onvermijdelijke narrativiseringsprocédés niet meer dan gepretendeerd kon zijn, verliest dit pretentie-karakter. Immers, de waarheid bestaat voor Benjamin slechts *in estheticis*. De door Benjamin ontworpen configuratie van een tijdloze constellatie (i.c. de interferentie tussen de herinnering aan een verleden en aan een toekomst, de verwachting van een mogelijke toekomst en van een mogelijke herinnering) spot met overgeleverde narratieve modellen en schept een eigen, wellicht niet minder narratieve structuur, namelijk die van de "Jetztzeit".

Uit het voorafgaande zal duidelijk geworden zijn, dat het aspect van de duur nauwelijks nog van toepassing kan zijn op *Berliner Kindheit*. Het citaat hierboven (in 1.2.3.1.) uit Paul Ricoeurs "Narrative Time" geldt mogelijk voor *Les Confessions* en voor *A la Recherche du temps perdu*, maar niet meer voor *Berliner Kindheit*: het einde van het "récit" laat niet meer het heden als geactualiseerd mogelijk verleden zien, integendeel: voor *Berliner Kindheit* geldt niet "The hero is who he was", hoewel de idee van de "Jetztzeit" dit zou kunnen suggereren. De verteller in *Berliner Kindheit* inventariseert weliswaar "the almost motionless constellation of potentialities" (Ricoeur 1980: 186), maar laat deze, retrospectief, als potentieel voltooibaar, openstaan.²⁵⁷ Van een terugkeer naar het begin, maar dan op een hoger niveau, is geen sprake. Deze door Ricoeur beschreven spiraalsgewijze zoektocht, welke leidt tot een bevestiging of een herhaling van de individuele lotsbestemming, ontbreekt in *Berliner Kindheit*. Benjamin spot met dit narratieve model van de zoektocht wanneer hij de held doelloos zwervend, als een flaneur, voorstelt. Met betrekking tot een dergelijk fragmentarisch, rudimentair en gecondenseerd werk is het niet zinvol van versnellingen, vertragingen en van al dan niet verantwoorde ellipsen te spreken. Genettes "sommaire", maar dan tot de tweede macht verheven, lijkt hier het meest van toepassing te zijn.

Voor het aspect van de herhaling of frequentie heeft Benjamins tijdsbehandeling een zeer opmerkelijke consequentie: *Berliner Kindheit* kenmerkt zich door een sterk iteratieve wijze van vertellen hetgeen, het samenvattende karakter van het werk indachtig, niet verrast. Vrijwel elk hoofdstuk beschrijft niet een eenmalige ervaring of gebeurtenis, maar comprimeert een reeks van dezelfde ervaringen of gebeurtenissen in één beschrijving. Het steeds opnieuw dwalen door de "Tiergarten", het eindeloos bekijken van de beelden die het "Kaiserpanorama" toont, de jaarlijks terugkerende viering van de "Sedantag", het elke keer opnieuw overgeleverd zijn aan de magie van de telefoon, de zomervakanties en de erbij behorende roes van de "Schmetterlingsjagd", de rituele

²⁵⁷ Dit "open einde" krijgt in de meeste Benjamin-literatuur een theologische invulling: de beelden in *Berliner Kindheit* worden "Bilder der Endzeit" genoemd (Witte), hetgeen een eschatologische visie oplevert die wellicht, in haar teleologische vorm, synthetiserend is, maar anderzijds *Berliner Kindheit* dreigt te reduceren tot een onheilsprefetie.

gevoelens bij vertrek en aankomst voor en na de vakantie in "Abreise und Rückkehr": zo is successievelijk ieder hoofdstuk een synthese van een reeks singulatieve eenheden die een zekere wetmatigheid suggereert en een effect van achronie bewerkstelligt.²⁵⁸ Zoals in de paragraaf over de pragmatische component is opgemerkt streeft Benjamin er juist naar dergelijke wetmatigheden te traceren.

4.2.3.2. Focalisatie en vertellen

De achronie, die zo kenmerkend is voor *Berliner Kindheit*, laat evenwel de distantie in tijd tussen het vertelde verleden (\pm 1900) en het vertelheden (1932 - 1938) bestaan. Verwijzingen naar de actualiteit van het vertellen treden in vrijwel ieder hoofdstuk op ("Heute erkenne ich ..." (Benjamin 1972a: 273)), maar zij geven slechts zelden aanleiding tot narratieve distantie ("Ich wusste damals nicht ..." (*ibid.*, p.291)). Deze distinctieve categorie van het meer/minder weten verliest tijdens het Modernisme veel van haar onderscheidende vermogen. De verteller weet nauwelijks meer dan de held en voor *Berliner Kindheit* geldt dit *a fortiori*: voor de verteller is er evenveel onduidelijkheid als voor het personage. De raadsels die het kind voelt en die de verteller onder woorden brengt worden niet verklaard. Eén van de grote mysteries, dat van de visotter (Benjamin 1972a: 255-7) wordt niet opgelost. Beide, kind en verteller, blijven aan de oppervlakte steken, zij dwalen door het labrynt zonder een kern te vinden.

Het procédé van de kinderlijke "Entstellung" wordt gebruikt om de werkelijkheid, die voor de volwassene vanzelfsprekend is, te vervreemden. De verteller tracht de interne focalisatie op deze wijze recht te doen. Het beperkte superieure weten van de externe focalisator botst daar bovendien nauwelijks mee. De actuele situatie van deze externe focalisator blijft goeddeels buiten beeld, wat een effect van depersonalisatie op dit niveau betekent.

²⁵⁸ Wat betreft het motief van de herhaling in haar repetitieve vorm zij verwezen naar wat eerder besproken is als akoustische en visuele herhaling. Een extreme vorm van condensatie bevat het "Loggien"-hoofdstuk: uren, dagdelen, jaargetijden en jaren concentreren zich in deze ruimte en vallen ten prooi aan een andere, verstillende tijd.

Daar de verwijzingen naar het heden van het vertellen slechts kort blijven en nauwelijks meer willen zijn dan globale indicaties, is begrijpelijkerwijs aan het "discours" (Benveniste) weinig ruimte gelaten. Binnen het geschetste kader van het Modernisme is dit opmerkelijk, binnen dat van de autobiografie niet. Het toegenomen aandeel van het "discours" in de autobiografie in de loop van de negentiende en twintigste eeuw was mede een gevolg van de toeneming van de twijfel die de als beperkend ervaren grenzen van het genre opriep en van de hiermee samenhangende gegroeide aandacht voor de actuele autobiografische vertelsituatie. Deze onzekerheid ontbreekt ten enenmale in *Berliner Kindheit*, terwijl voorts het *hic et nunc* volstrekt ondergeschikt gemaakt is aan een tijdloze constructie, waarin toekomst en heden en verleden gelijkelijk deelhebben. Het aspect van de autoreflexie, dat zo eigen is aan het "discours", heeft hier een vorm aangenomen, die haar juist tot "histoire" maakt: de *mise en abyme*.

Het observeren is de belangrijkste activiteit die het kind onderneemt. Zwervend door Berlijn spiegelt het kind het negentiende-eeuwse flaneren: het als een wandelend oog doelloos door een stad ronddwalen, zo veel mogelijk het bekende als vreemd (willen) zien. De focalisatieactiviteit van het kind is echter steeds object van de focalisatieactiviteit van de verteller: beide activiteiten staan naast elkaar (in juxtapositie) zonder dat de interne focalisatie ondergeschikt wordt gemaakt aan de externe focalisatie. De verteller gebruikt de ruim dertig jaar, die hem van de protagonist scheiden, als middel om een gelijkwaardige vervreemdende visie te bereiken en om zo toch tot een vorm van een "vision avec" te komen (e.g. Benjamin 1972a: 238). De bijdrage van de verteller wordt geenszins gecamoufleerd; de mythologisering van Berlijn door de verteller na ruim dertig jaar wil tegemoet komen aan de onachterhaalbare magische ervaringen van het kind. Een ander voorbeeld moge dit verduidelijken. In het hoofdstuk "Markthalle Magdeburger Platz" verandert de markthal in een zee, waarin mythologische figuren hun waren te koop aanbieden (*ibid.*, pp.252-3). De "Entstellung", die aan deze voorstelling ten grondslag ligt ("Markthalle" wordt tot "Mark-Thalle") is er de oorzaak van, dat van alle gebeurtenissen, die zich op deze markt afspelen, "keines sich dem ursprünglichen Begriff von Einkauf oder Verkauf darbot" (*ibid.*, p.252).²⁵⁹

²⁵⁹ Een niet onbelangrijke associatie die de lezer zelf moet maken om de

Een opmerkelijk ander fenomeen doet zich in dit zelfde hoofdstuk voor: het is (vrijwel) in zijn geheel in de onpersoonlijke derde persoon geschreven. Snel immers verlaat de verteller het perspectief van zijn protagonist en focaliseert door "men", een willekeurige bezoeker van de "Markthalle". Deze verschuiving treedt frequent op en moet onderscheiden worden van het gebruik van de derde persoon ("hij") voor de protagonist. In een niet onaanzienlijk aantal hoofdstukken gebeurt dit laatste in korte fragmenten (in de meeste gevallen zonder distantie) en een enkel hoofdstuk is geheel in de derde persoon geschreven ("Das Karussell"). Het gebruik van de derde persoon gaat meestal gepaard met het gebruik van het praesens, zodat het lijkt alsof de herinnering het verleden ontruikt aan zowel de particuliere beleving als aan de specifieke historische situering.

Ook voor het aspect van de depersonalisatie, het verdwijnen van de verteller achter het vertelde, dient zich een *mise en abyme* aan. Het is het beroemde verhaal van de oude Chinese schilder, die zijn vrienden uitnodigt om zijn nieuwste en tevens laatste schilderij te komen bekijken. Het stelt een park voor, waardoor een smal pad loopt dat uitkomt bij een huisje. Wanneer de vrienden hun blik van het schilderij naar de schilder omwenden, blijkt deze verdwenen te zijn. Zij zien hem op het schilderij het paadje afwandelen, om, na een kort lachen, achter een deurtje te verdwijnen. Benjamin vervolgt na dit verhaal: "So war auch ich bei meinen Näpfen und den Pinseln auf einmal ins Bild entstellt. Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt" (Benjamin 1972a: 263). Het kind gaat op in de kleuren, waarmee het, zoals de Chinese schilder zijn schilderij, het servies ("das China-Porzellan" (*ibid.*, p.262) schildert.²⁶⁰

mythologische connotatie te kunnen verklaren, is de klankverwantschap tussen "Thalle" en het Griekse "thalass-", dat "zee-" betekent. De overvloedige aanwezigheid van water op de markt is zeker mede de oorzaak van deze associatie.

²⁶⁰ Zoals is opgemerkt is de waarheid volgens Benjamin alleen via de omweg van de beelden voor te stellen. Is dit gelukt, dan verdwijnt de kunstenaar in zijn produkt. Stüssi wijst erop, dat Benjamin in zijn recensie van het boek van Theodor W. Adorno over Kierkegaard het zelfde Chinese verhaal gebruikt. Adorno attendeert in zijn boek op het feit, dat Kierkegaard juist in zijn eigen beeldspraak de waarheid onthult, hoezeer Kierkegaard dergelijke esthetische methoden ook afwijst. Stüssi citeert verder uit Adorno's studie: "'So müsste das autonome Selbst 'verschwinden' in der Wahrheit, von deren Spur es erreicht wird mit dem ästhetischen Schein, an dessen epheberen Bildern seine mächtige

Het hoofdstuk "Schmetterlingsjagd" verhaalt hoe de held zich elke zomer "ohnmächtig" overgeeft aan de roes van de vlinderjacht.²⁶¹ Tijdens de achtervolging verandert Benjamin zelf in een vlinder, terwijl de vlinder steeds menselijker vormen krijgt toebedeeld: "und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne" (Benjamin 1972a: 244). Het doodsgevaar dat, zoals wij hebben gezien, het mimicry-streven met zich meebrengt, neemt hier zeer bedreigende vormen aan. De uitwisseling van essentiële eigenschappen leidt tot de verdwijning van het subject. In dit hoofdstuk lijkt zich de strategie van de depersonalisatie te thematiseren. Het omgekeerde is evenwel ook mogelijk: de angst voor de verdubbeling van het subject. In het hoofdstuk "Der Mond" staat het gevaar voor de confrontatie met de dubbelganger (een vorm van herhaling) in de door de maan gecreëerde anti-wereld (*ibid.*, p.301) centraal. De mogelijke vernietiging van het individu krijgt in de onmiddellijk op deze in existentiële bewoordingen gegoten angst haar fylogenetische echo: in de maannacht droomt het kind van de dreigende vernietiging van de gehele aarde door de maan.

Naast de thematisering van de depersonalisatie (het veelvuldig gebruik van mythologische verwijzingen draagt hier sterk toe bij) vinden wij een zuiver narratieve vorm van depersonalisatie, die tussen de verteller en de protagonist een *persona* invoert in de vorm van het "bucklichte Männlein". In de *Berliner Chronik* is deze stap impliciet voorbereid, wanneer Benjamin schrijft, dat hij er de regel op na houdt "das Wort 'ich' nie zu gebrauchen, ausser in den Briefen" (Benjamin 1970: 33). Dit maakt het voor Benjamin moeilijk om wel over zijn eigen "ich" te schrijven in de *Berliner Chronik* en, in het verlengde, in de *Berliner Kindheit*. Benjamin gebruikt het "bucklichte Männlein" als

Spontaneität machtlos abprallt" (*op. cit.*, pp.181-2). Met Benjamins vergelijkbare, hierboven geschetste ideeën over het verdwijnen van het subject in de door hem geschapen waarheid en schoonheid in gedachten concludeert Hart Nibbrig over deze schilder-anecdote: "Es ist dies zugleich ein treffendes Gleichnis für eine künstlerische Produktivität, die ihr Ende (...) dann erreicht, wenn es ihr gelingt, 'Sachgehalte' durch die Weise ihrer Darstellung in 'Wahrheitsgehalte' überzuführen. Und das der 'Wahrheit' gemässe 'Verhalten', hat Benjamin gesagt, ist 'ein in sie Eingehen und Verschwinden'" (*op. cit.*, p.729; Hart Nibbrig citeert uit Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*).

²⁶¹ Merk op dat ook dit een vorm van verzamelen is. In de autobiografie van Nabokov kunnen wij een gelijkbare betekenis van de vlinderjacht aantreffen.

een tussengeschoven verteller, dat van ieder de helft van zijn herinneringen in bezit heeft: "Ich denke mir, dass jenes 'ganze Leben', von dem man sich erzählt, dass es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat. (...) Das Männlein hat die Bilder auch von mir" (Benjamin 1972a: 304). Vervolgens somt Benjamin de hoofdstukken op die verteld zijn en besluit in de voorlaatste zin van *Berliner Kindheit*: "Jetzt hat es seine Arbeit hinter sich" (*ibid.*). *Berliner Kindheit* wordt voorgesteld als verteld door het "bucklichte Männlein". Het zijn de vergeten, gestolen herinneringen, welke de stervenden zien, die hier opgetekend zijn. Anna Stüssi gaat uitgebreid in op de redenen die Benjamin voor deze "Distanz des Darstellers zum Dargestellten" (*op. cit.*, p.60) gehad kan hebben en gebruikt daartoe Benjamins opstel "Zum Bilde Prousts". "Das bucklichte Männlein" is volgens haar het beeld dat Benjamin kiest voor het "produktive Vergessen" (*ibid.*), het raadselachtige resultaat van de strijd tussen herinneren en vergeten. De "Entstellung" van het verleden is onontkoombaar (het "bucklichte Männlein" is de belichaming zelf van de misvorming) en uit zich in de "mémoire involontaire" (*ibid.*), die de raadsels niet oplost, maar deze in beelden bewaart.

De herinnering blijft tekort schieten, maar het is door de figuur van het "bucklichte Männlein" dat Benjamin recht kan doen aan de vervormende, "entstellende" processen, die tussen de vergeten kindertijd en het actuele herinneren zich voltrekken. Stüssi gaat nog verder: "In der Figur des Buckligen [sic] werden vergessene Kindheit und Erinnerungsvorgang identisch. (...) Benjamin verhindert (...) den falschen Schein einer Kontinuität von Kindheit und Erwachsenenleben; der Erwachsene kann nur in die Kindheit zurückgelangen auf dem Umweg über das bucklige Männlein" (Stüssi 1977: 61). In de intermediaire figuur van het "bucklichte Männlein" komen de "Entstellung" en de omweg als thema en techniek samen.

Het bijzondere van de rol van het "bucklichte Männlein" is, dat het een "verteller" is, die meer weet dan de protagonist en de verteller. Het opmerkelijke "savoir plus" van het "bucklichte Männlein" wordt tussen de vertelsituatie van de extradiëgetische verteller en het handelingsniveau van de protagonist geplaatst. Feitelijk creëert Benjamin een driedeling²⁶² in het vertellen, herinneren en verteld

²⁶² In *A la Recherche du temps perdu* komt een vergelijkbare driedeling voor:

worden en het is juist deze scheiding tussen vertellen en herinneren die nieuw is. Verteller noch protagonist bezitten superieure kennis, alleen aan het "bucklichte Männlein", de personificatie van de "mémoire involontaire", is dit inzicht gegeven. De vraag dient zich aan in hoeverre dit de tijdloosheid nastrevende "bucklichte Männlein" in zijn intradiëgetische positie invloed heeft op de activiteiten van de protagonist op het intradiëgetische niveau. Het is begrijpelijk dat het "bucklichte Männlein" de hand heeft in de focalisatieactiviteit van de protagonist. Het zijn dñens herinneringen, die wij gepresenteerd krijgen, hetgeen nogmaals een bevestiging is van de ondergeschikte positie van de intradiëgetische activiteiten. De chronologie van de wereld van de held verdwijnt in de herinnering en wordt ingeruild voor een tijdloze visie. Het onderzoek naar het gebruik van de metafoor zou een middel kunnen zijn om te ontdekken in hoeverre de intermediaire activiteit van het "bucklichte Männlein" nog tegemoet komt aan de ervaringen van het kind. Het is echter niet vast te stellen of elke metaforisering, die niet van de protagonist afkomstig is, door de verteller ook op rekening van het "bucklichte Männlein" geschreven wordt.

Het gebruik van de metafoor in *Berliner Kindheit* valt te rubriceren onder het procédé van de "Entstellung": het vervormen/vervreemden van het object door het te vernieuwen om zo de verholde betekenis ervan te vinden. De objecten worden aan de visie van het waarnemend subject gelijk gemaakt. De metafoor is verhulling en onthulling bij uitstek. Zoals wij reeds een aantal malen hebben opgemerkt, is voor Benjamin de waarheid slechts met esthetische middelen te bereiken en Hart Nibbrig schrijft hier over: "Durch das Medium der Erinnerung hindurch wird Faktisches ins Bildliche transponiert" (*op. cit.*, p.716). Herinneren staat gelijk aan verbeelden. Feitelijk is het "bucklichte Männlein" dus een leverancier van metaforen, van het geven van vorm (=inhoud) aan de vergeten feiten. Het geleefde leven moet, aldus Hart Nibbrig, tot hiëroglyf gemaakt worden, tot teken gemaakt worden, dat leesbaar is, zoals het kind in *Berliner Kindheit* de sneeuwvlokken

Ulla Musarra-Schrøder onderscheidt daar een immobiele verteller op extradiëgetisch niveau, een mobiele "héros-médiateur", bij wie de tekst-organiserende herinneringsactiviteit gelocaliseerd is, en een "héros-personnage" (*op. cit.*, pp.67 sqq.). Ook in *Berliner Kindheit* schuift de verteller de verantwoording voor de opbouw van de tekst (*i.e.* juist de afwezigheid van een opbouw) naar de herinnerings-"Arbeit" (Benjamin 1972a: 304) van het "bucklichte Männlein".

leesbaar maakt en naar de profetieën van de regen luistert. De verteller én het kind maken van het feit een teken voor iets anders, maar: "es geht dabei nicht um das Herauslesen fixer Bedeutung, nicht um Deutung, sondern um die Ermöglichung von Lesbarkeit, das heisst: um Deutbarkeit" (*ibid.*, p.717). Een Modernistisch streven kunnen wij dit zeker noemen: het doel is niet het vastleggen van betekenis, maar het vinden van mogelijke betekenissen.

In het hoofdstuk "Steglitzer Ecke Genthiner" is een voorbeeld aan te wijzen van de manier waarop de verteller tegemoet komt aan de verbeeldingswereld van het kind, dat probeert het onbegrijpelijke te begrijpen. Jarenlang heeft Benjamin de eerste naam, "Steglitzer", begrepen als "Stieglitzer", naar "Stieglitz", distelvink. Deze "Entstellung" maakt vorm en inhoud één. Want de tante, die in het huis op deze hoek woont en er nooit uit is gekomen, geeft ook zelf een reden voor het misverstaan van de naam (de tante als een vogel in een kooi). Zo bevestigen de beide metaforiseringen (de klankgelijkenis (cf. het voorbeeld van de "Kupferstich") en de figuurgelijkenis) de juistheid van de "Entstellung" en verschaffen zij het gewenste inzicht.²⁶³

Na dit voorbeeld, waarbij het beeld door het kind geleverd wordt zijn er voorbeelden, waarbij wij kunnen aannemen dat de andere intradiëgetische instantie, namelijk het "bucklichte Männlein", verantwoordelijk gesteld mag worden voor de beeldspraak: zo wordt de hand van het kind, dat door de voorraadkast dwaalt, voorgesteld als een Don Juan, die de maagdelijke lekkernijen veroverd ("Die Speisekammer"). Op een andere plaats (Benjamin 1972a: 292) wordt over bruggen als over maagdelijke verloofden gesproken, of wordt de aarde als gesluierde weduwe opgevoerd (*ibid.*, p.300): alle zijn dit gevallen, waarbij de beelden zeker niet uit de wereld van het kind voortkomen. De keuze van de metaforen in *Berliner Kindheit* berust, zo

²⁶³ In het hoofdstuk "Neuer deutscher Jugendfreund" vertelt Benjamin hoe hij jaarlijks (een iteratief fragment derhalve) met kerstmis het jongste nummer van de "Neuer deutscher Jugendfreund" krijgt. Wanneer het kind daarin over kastelen en slachtvelden leest, ziet het, na de lectuur, het eigen huis als kasteel. De verteller neemt dit imperialisme van de boekenwereld over en beschrijft het lezen van dit boek als het dwalen van een gast door een voor hem onbekend kasteel vol geheime, onverwachte ruimtes en verbindingsgangen. Het door het kind gelezen boek wordt door de verteller op deze wijze tot een metafoor voor het lezen zelf van het kind gemaakt. In het woord "Leselabyrinth" (Benjamin 1972a: 278) vallen lezen en lectuur samen.

concluderen wij hier, vooral bij de intradiëgetische instanties, maar deze metaforen worden niet zelden door de extradiëgetische instantie geformuleerd of uitgewerkt.²⁶⁴

4.3. GERTRUDE STEIN: "EVERYBODY'S AUTOBIOGRAPHY"

4.3.1. De pragmatische component

Afgezien van een aantal oefeningen in het autobiografisch schrijven in *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to The Human Mind* (1936) heeft Gertrude Stein drie autobiografieën geschreven: *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), *Everybody's Autobiography* (1937) en "The Autobiography of Rose" (1939). Dat Stein, zoals deze titels doen vermoeden, niet de autobiografie van zichzelf, maar die van Alice Toklas respectievelijk "everybody" respectievelijk Rose schrijft, is voldoende aanleiding om tenminste van een verstoring van de autobiografische illocutie te spreken. Het procédé van de verstoring is, zoals dat ook in de autobiografie van Benjamin het geval was, de centrale strategie van Stein, welke wij op alle drie de niveaus van pragmatiek, semantiek en syntaxis zullen aantreffen. Om de aard en de motivatie van deze strategie te kunnen beschrijven zal de aandacht gericht worden op een aantal pragmatisch relevante aspecten uit Steins visie op tekst en werkelijkheid, op *The Autobiography of Alice B. Toklas*, op haar theoretische werken over tijd en identiteit en ten slotte op *Everybody's Autobiography*. Overschrijdingen van de grenzen van de deelgebieden van de semantische en syntactische component zullen onvermijdelijk zijn, maar zij zullen de onderlinge samenhang bevestigen.

Het genre van het portret is het genre dat Stein van af het begin tot vrijwel het einde van haar carrière beoefend heeft. Steins voorkeur voor

²⁶⁴ Een metafoor die, als een soort overgangsvorm, de verteller overneemt van de protagonist is te vinden in het hoofdstuk "Gesellschaft", waar de verteller de oorlog- en vredemetafoor van het kind tot allegorische omvang vergroot.

portretten verklaart Richard Bridgman als volgt: "Portraiture was the means by which Gertrude Stein broke away from the tyranny of the narrative form which demanded of her what she could not furnish, a story".²⁶⁵ Het is echter eerder zo, dat Stein geen "story", "plot" of "narrative" wilde schrijven. Stein zelf licht haar voorkeur nader toe in bijvoorbeeld "Composition as Explanation", een lezing uit 1926. Daarin merkt zij op, dat de objecten zelf lijken te veranderen, maar dat het feitelijk slechts de wijze van observeren is die verandert.²⁶⁶ Het is de taak van de kunstenaar om de evolutie in waarneming te registreren en te verwoorden; dat die evolutie een revolutie kan zijn is voor Stein vanzelfsprekend. In tegenstelling tot bijvoorbeeld T.S. Eliots visie op de vruchtbare verwerking van de traditie in de vernieuwing, sluit Stein zich programmatisch af van het verleden wanneer zij stelt dat de artistieke creatie samenvalt met de onmiddellijke waarneming en haar descriptie: "The portrait did not show action in time, but was an act of immediate perception" (Bridgman 1970: 123). Het exclusief momentane karakter dat de portretten (van mensen en objecten) kenmerkt is mede het gevolg van Steins beperkingen van de descriptie tot "the verbal responses her consciousness made to a particular subject" (*ibid.*, p.124). De concentratie op haar bewustzijn (hetgeen wij eerder een wezenlijk aspect van het Modernisme hebben genoemd) wordt door alle onderzoekers van het werk van Stein teruggevoerd op haar studiejaren bij de psycholoog William James. Omdat zijn invloed op Stein hieronder in de volgende paragraaf aan de orde komt, zij op deze plaats slechts opgemerkt, dat die invloed juist de twee centrale autobiografische categorieën treft: die van de tijd en van de identiteit.

Het ontwikkelen van een identiteit kan zich slechts in de tijd afspelen en berust op vooronderstellingen als causaliteit en continuïteit. De voorstelling van de identiteit vereist een narratieve sequentie, die zich in de tijd voltrekt, zowel op het niveau van de herinnering (de weg van uit het heden terug naar het verleden) als op het niveau van het vertellen (de weg vanuit het vertelde verleden naar het vertelheden). Herinnering, tijd en identiteit zijn voor Stein oninteressant, omdat zij tot het terrein van de "human nature" behoren, dat wil zeggen het gebied van de ervaringen van het belevende subject in de tijd. Zij worden tot object van de mediterende "human mind", *i.e.* de denkende en kennende

²⁶⁵ Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces* (1970), p.91.

²⁶⁶ Gertrude Stein, "Composition as Explanation" (1967b), p.24.

menselijke geest. Het is deze splitsing die Stein aan James' psychologische theorieën ontleent, zij het dat Stein uitgesprokener is in haar waardebepalingen en op zekere plaatsen haar eigen weg gaat.

In de portretten kan Stein tijd, identiteit en herinnering vermijden of, zoals G. Thomas Couser het algemener formuleert, in en door kunst tracht zij tijd en identiteit te overstijgen: "Both [sc. Walt Whitman en Gertrude Stein; O.S.] sought in art to transcend the self in two ways -to escape the narrow viewpoint of the ego or selfish self and to rise above the mortal self's vulnerability to time's inexorable passage to death".²⁶⁷

In "Composition as Explanation" rekent Stein, zoals gezegd, het tot de taak van de "human mind" van de kunstenaar om de veranderingen in de visie op de werkelijkheid en de "human nature" gestalte te geven. Die gestalte is "composition", welke Stein gelijkstelt aan "description". Het belangrijkste genre, dat in Steins oeuvre onder de noemer "description" ressorteert, is het "portrait", maar, zo signaleert Wendy Steiner, vanaf het midden van de jaren '20 dienen andere genres zich aan en zij alle kunnen "description" zijn: opera, roman, toneel en poëzie.²⁶⁸ Op deze wijze vervagen de genregrenzen en zelfs de distinctie tussen proza en poëzie verdwijnt. Alle genres bezitten uiteindelijk nog maar één onderwerp: de reflecties in "the human mind". Steiner verbindt hier belangrijke conclusies aan: als het onderwerp vaststaat is alleen de zich wijzigende visie van belang en het is die visie, die Stein zelf in "Composition as Explanation" zo centraal achtte. Voor Stein is het concept van het genre tot een mogelijke visie op het materiaal geworden, een visie die bepaalt hoe er geschreven zal

²⁶⁷ Thomas G. Couser, "Of Time and Identity: Walt Whitman and Gertrude Stein as Autobiographers" (1976), p.787. De keuze voor de kunst (en niet bijvoorbeeld voor de religie) om boven de beperkingen van de "human nature" uit te stijgen karakteriseert Couser terecht als filosofisch-esthetisch (*ibid.*, p.788), een attitude waarin (zie boven) Benjamin haar is voorgegaan en die ook in dit geval het genre een primair esthetische basis verleent: Steins waarheid is een esthetische waarheid.

²⁶⁸ Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein* (1978), p.169. Waar bijvoorbeeld "portraits" het essentiële van objecten en personen behandelen, hebben toneelstukken de relaties tussen objecten resp. individuen tot onderwerp (*ibid.*, p.173). Het voert te ver hier dieper in te gaan op de verstoringen die Stein in alle genres aanbrengt: in de operalibretti verzuimt zij aan te geven aan welke zanger de tekst is toebedeeld, haar romans bezitten vaak een nauwelijks reconstrueerbaar plot en toneelstukken beslaan niet zelden slechts een paar regels. Van meer belang is Steins houding t.o.v. genres in het algemeen en dat van de autobiografie in het bijzonder.

worden. Een voorbeeld uit *The Geographical History of America* kan dit illustreren:

This whole book now is going to be a detective story of how to write.

A play of the relation of human nature to the human mind.

And a poem of how to begin again.

And a description of how the earth looks as you look at it which is perhaps a play if it can be done in a day and is perhaps a detective story if it can be found out.

Anything is a detective story if it can be found out and can anything be found out.

Yes.

The human mind cannot find out but it is in it is not out.²⁶⁹

Hier blijkt, naast een uitgesproken kentheoretisch aarzeling aan het slot van het citaat, heel duidelijk hoe de pragmatische functie van een genre, zoals wij dat in het eerste hoofdstuk hebben beschreven, beschouwd kan worden als een attitude van de auteur. "How to write" is de meditatie *par excellence* van de "human mind". Wanneer Stein voor deze reflectie over het schrijven het genre van de detective kiest, zo verklaart Steiner (1978: 197) dit citaat, dan is het resultaat een zoektocht naar kennis; wordt het een toneelstuk, dan beschrijft het de relatie tussen "human mind" en "human nature"; als gedicht zal het steeds terugkeren naar zijn vertrekpunt, als descriptie staat het samenvallen van waarneming en waargenomene centraal *etc.* Alles kan, zo vervolgt het citaat, een detective zijn want alles kan, los van zijn inhoud, onderwerp zijn van een zoekproces, maar niet alles zal gevonden kunnen worden. Het zoeken heeft daardoor, zo zal hieronder blijken, een centrale positie ingenomen. Daarvan getuigt niet alleen

²⁶⁹ Gertrude Stein, *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to The Human Mind* (1973), pp.120-1.

²⁷⁰ Steiner bespreekt de uit 1935 daterende reeks "Identity A Poem A Story and A History", "Identity A Tale" en "Identity A Play", gedrieën varianten op de thematiek van *The Geographical History of America*: de relatie tussen identiteit en "human nature", hun beider oppositie tegenover de "human mind" en de identiteit-scheppende rol van het publiek. Een veelheid aan genres wordt binnen een enkele pagina gebruikt. Steiner concludeert over deze drie teksten: "Thus the stories and meditations never end because they project out into the future, return to their own beginnings, and in fact say the same thing at every stage in their own 'progression'. The different orientations to each of these stages is created by the difference in the genres involved. Stein takes us through a

Steins gebruik van de genres²⁷⁰ maar ook en vooral de functies die de genres bezitten in haar werkelijkheidsvisie. Voor Stein is de "human mind" met zijn activiteiten ("knowing", "recreating", "generalizing") de spil van haar denken. De verstorende kijk op de werkelijkheid en de verstorende omgang met de genres hebben met elkaar te maken, want het genre is voor Stein tot (nog steeds sceptisch benaderde) kentheoretische categorie geworden: Steiner spreekt dan ook van "Stein's conception of genres as forms of knowing, epistemological approaches to the essential issues of art and consciousness" (*op. cit.*, p.203). Stein gaat haar artistieke en psychologische onzekerheid te lijf met een veelheid van benaderingswijzen die echter alle, en daarop zal in de bespreking van *Everybody's Autobiography* teruggekomen worden, een zoekende, dwalende, essayistische tendens bezitten.

De vraag hoe het genre van de autobiografie binnen de (overigens snel evoluerende en intern niet altijd consistente) poëtica van Stein gesitueerd moet worden, kan het beste beantwoord worden aan de hand van *The Autobiography of Alice B. Toklas*. James E. Breslin meent te mogen constateren dat *The Autobiography of Alice B. Toklas* nog enigszins, maar *Everybody's Autobiography* uiteindelijk minder tegemoet komt aan Steins ideeën over het genre, over de tijd en over de identiteit.²⁷¹ Stein laat Toklas in de eerste autobiografie een identiteit van zichzelf (Stein) ontwikkelen en dit is in strijd met Steins visie op de autobiografie, aldus Breslin (dit is echter niet het geval, zie onder). Ingrijpender zijn de problemen die betrekking hebben op het "pacte autobiographique", welke Breslin aan de hand van het begin en het slot van *The Autobiography of Alice B. Toklas* bespreekt. In de eerste Amerikaanse (Harcourt-) editie van *The Autobiography of Alice B. Toklas* ontbrak de naam van de auteur op de omslag en op de

genrological kaleidoscope of views of the same idea. In fact, this is cubist multiperspective worked out on a literary-theoretical level (...) (*op. cit.*, p.201). Het beeld van de kaleidoscoop, relevant voor het Modernistische semantische universum (*cf.* Fokkema & Ibsch 1984: 47), vindt hier een equivalent op pragmatisch niveau. Vooruitlopend op de paragraaf over de syntactische component kunnen wij op dit moment constateren, dat hier op dit pragmatische niveau het beeld van het Kubisme gebruikt kan worden, nu niet als metafoor voor het bijzondere, metonymische vertellen van Stein, maar voor haar omgang met de genres.

²⁷¹ James E. Breslin, "Gertrude Stein and the Problems of Autobiography" (1980), p.151. Hieronder zal echter blijken, dat de autobiografieën van Stein niet in strijd zijn met haar poëtica.

titelpagina. Pas op de laatste pagina werd onthuld dat de verteller slechts de pseudoverteller was. Tot op dat moment heeft de lezer te maken gehad met een "autobiografie" zonder auteur en met een verteller die meer over Gertrude Stein dan over zichzelf sprak. Wanneer aan het slot van *The Autobiography of Alice B. Toklas* de kunstgreep wordt onthuld ontstaat er een nieuwe onmogelijkheid: Stein is de auteur van een autobiografie waarin zij een ander dan zichzelf als verteller invoert, waardoor de identiteit auteur - verteller - protagonist doorbroken wordt. De verstoring van de genreconventies is ingrijpend en gaat verder dan louter verteltechnische verschuivingen.²⁷² Want afgezien van de vraag wie er de historische auteur van *The Autobiography of Alice B. Toklas* is²⁷³ is de slotalinea van *The Autobiography of Alice B. Toklas* om nog een pragmatische reden van belang. Deze slotalinea luidt:

²⁷² Op een ander semiotisch niveau, namelijk op dat van de in het boek opgenomen foto's, had de argwanende lezer van die eerste uitgave toch tot een adequaat "pacte autobiographique" kunnen komen. Tegenover de titelpagina trof hij een foto aan met Stein rechts op de voorgrond, met de rug naar de fotograaf in de schaduw schrijvend, en met Toklas links op de achtergrond, in het licht staand van een deuropening. Parallel hiermee bevindt zich aan het slot van het boek een foto van de eerste pagina van het manuscript van *The Autobiography of Alice B. Toklas* in het handschrift van Stein: dezelfde tekst begint nu weliswaar opnieuw, maar er heeft een pragmatische verschuiving plaatsgevonden.

²⁷³ Bridgman (1970: 209-17) voert argumenten aan voor een mogelijke samenwerking van de twee vriendinnen. Hij staat hier vrijwel alleen in. Juist het exclusieve auteurschap van Stein kan ertoe leiden, dat *The Autobiography of Alice B. Toklas* een aantal bijzondere functies krijgt, die bij een gedeeld auteurschap minder effect zouden sorteren. Lynn Z. Bloom inventariseert deze functies; de belangrijkste zijn de "egotistical function": Stein kan door het *in persona* vertellen meer over zichzelf schrijven en vooral meer positieve kanten belichten dan in een traditioneel vertelde autobiografie; daarnaast zijn er de "interpretive function" (Toklas fungeert als spreekbuis voor de ideeën van Stein) en de "objective function" (Toklas moet zich tot Steins "outside" beperken). Voor alle uitgaven na die eerste druk geldt dat de lezer vanaf het begin betrokken wordt in het spel: "(...) Stein's strategy is to take the reader into league with her" (Lynn Z. Bloom in: "Gertrude Is Alice Is Everybody: Innovation and Point of View in Gertrude Stein's Autobiographies" (1978), p.90). Op deze wijze bereikt Stein haar doel, namelijk dat de lezers het vertelde als waar ("true", *ibid.*) accepteren. Hiermee hebben wij tevens de belangrijke pragmatische categorie van de waarheid binnen de bijzondere constructie van *The Autobiography of Alice B. Toklas* aangewezen. De waarheid van Stein is een artistieke waarheid, om de historische waarheid zal zij zich steeds minder bekommeren.

About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it.²⁷⁴

De vergelijking van *The Autobiography of Alice B. Toklas* met *Robinson Crusoe* lijkt te getuigen van de intentie *The Autobiography of Alice B. Toklas* in de richting van de fictie te voeren: Stein staat tot Toklas als Defoe staat tot Crusoe. Een figuur uit de werkelijkheid wordt op hetzelfde niveau geplaatst als een personage uit een fictionele tekst. Voor Steiner is dit voldoende reden om in te gaan op de grens fictie - non-fictie in Steins autobiografieën. Zij wijst in dat verband bijvoorbeeld op *The Geographical History of America*, waarin Stein onder andere schrijft: "There is no real reality to a really imagined life any more./ (...) What is the difference between remembering what has been happening and remember what has been as dreaming. None" (Stein 1973: 74). Steiner schrijft hierover: "That is, the distinction between the fictional and nonfictional is now nonexistent".²⁷⁵ Hoewel

²⁷⁴ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1981), p.272.

²⁷⁵ Steiner 1978: 186. Het is de vraag of wij Stein kunnen typeren als een vroege vertegenwoordigster van het Postmodernisme vanwege de programmatische doorbreking van de grens tussen fictie en werkelijkheid, of dat wij hier moeten spreken van een typisch Modernistische "én ... én"-constructie. Voor deze laatste mogelijkheid opteert Breslin, wanneer hij over *The Autobiography of Alice B. Toklas* schrijft: "the book is marked at once as an autobiography and a fiction (...). The book is an historical memoir; the book is a fictional construct" (*op. cit.*, p.160). Voor de eerste visie kiest Steiner, zij het impliciet, wanneer zij bijvoorbeeld over *Everybody's Autobiography* opmerkt: "The word 'autobiography' is used deliberately ambiguously in *EA* to refer both to the book and to the life" (*op. cit.*, p.190; cf. in dit verband noot 242 hierboven). Ook Couser concludeert over deze "parallel" met *Robinson Crusoe*: "this 'simple' gesture of form blurs the distinction between fact and fiction, art and life" (*op. cit.*, p.798). De discussie welk deel van Steins oeuvre Postmodernistisch *avant la lettre* genoemd mag worden is nog niet afgesloten. Zo noemt Lodge Stein een Modernist (1979: 46 en 154) maar is Hassan van mening dat zij tot zowel het Modernisme als het Postmodernisme bijgedragen heeft (Hassan 1975: 43), terwijl bijvoorbeeld Neil Schmitz ("Gertrude Stein as a Post-Modernist: The Rhetoric of *Tender Buttons*", in *Journal of Modern Literature* 3(1974), pp.1203-18) haar als Postmodernist beschouwt (*Tender Buttons* is geschreven in 1911). Naar aanleiding van ditzelfde werk stelt Brian McHale in zijn *Postmodernist Fiction* (1987, p.151) dat het meer bevredigend is Stein niet te zien als een vroege Modernist maar als "a precocious postmodernist".

wij hier niet onmiddellijk willen spreken van de vervaging van de ontologische grens tussen fictie en werkelijkheid (waartoe uiteraard juist het genre van de autobiografie de mogelijkheden biedt), kunnen wij toch constateren dat Stein in het citaat uit *The Geographical History of America* de droom, de herinnering, de verbeelding en de waargenomen werkelijkheid zelf op hun werkelijkheidswaarde bevraagt. De twijfel die Stein bij zichzelf voelt opkomen heeft dan ook niet alleen betrekking op de status van deze psychische activiteiten, maar ook op de voorstelling ervan, *i.e.* "the narrative", de narratie, die de vorm is waarbinnen verslag gedaan wordt van deze activiteiten. De narratie en haar vertegenwoordiger bij uitstek, de negentiende-eeuwse roman, zijn voor Stein om twee redenen suspect. Ten eerste betreft de verteller van een narratie de lezer in een mogelijke geschiedenis die, vanwege zijn plot, een beroep doet op het herinneringsvermogen van de lezer en zo een verleden schept dat een herinneringsvrij, direct esthetisch genoeg niet toestaat; ten tweede berust de roman op het verzinnen en beschrijven van personages. Volgens Stein kan over anderen alleen verteld worden wat over hen herinnerd kan worden (*cf.* Steiner 1978: 181). Zowel het bedenken van personages als het beschrijven van hun ontwikkeling wijst Stein af (Stein 1937: 69) en dit is begrijpelijk wanneer zij ons nogmaals op de beperkingen van de "human nature" en van de herinnering attent maakt. Steiner vat Steins ideeën samen: "The new novel should deal in knowledge rather than emotion, because knowledge is created by simultaneity, while emotion is created by sequence" (*op. cit.*, p.182). Het is juist de emotionele, historische, biologische en narratieve sequentie die Stein afkeurt. De enige romanvorm die volgens Stein nog mogelijk is, is het detective-verhaal. Personages noch plot zijn hier nodig want, zo schrijft Stein, de belangrijkste protagonist is dood (Stein 1937: 102). Het verhaal is afgelopen voor het boek begint, de enige "handeling" die het nog kent, is "the gradual growth in understanding -knowledge- of the reader in relation to the central, unchanging situation" (Steiner 1978: 192). De detective speelt zich af op het niveau van de "human mind", namelijk als een intellectuele interactie tussen de "human mind" van de lezer en die van de verteller. De misdaad zelf is niet interessant; de vraag naar het motief bijvoorbeeld is een vraag die alleen betrekking heeft op het secundaire niveau van de "human nature".

Zoals te verwachten is ondergaat bij Stein ook het genre van het detective-verhaal de nodige verstorende mutaties. In *The Geographical History of America* evolueert het genre van een speurtocht door de

"human mind" via het inzicht in het wezen van deze "human mind" tot de centrale activiteit van het schrijven zelf:

The act of writing itself is being discussed as a detective story and the detective story is about detecting in writing. What is detectable there is the existence of the human mind, for it is only through this faculty, that masterpieces come about. (Steiner 1978: 194)

De interiorisering van het zoekproces is volledig; denken en schrijven zijn simultane, autoreflexieve activiteiten geworden, die de lezer trachten mee te voeren in de zoektocht, welke uitmondt in het genre dat het zoeken tot doel en middel heeft gemaakt: het essay. Stein raadt auteurs *in spe* aan essays te gaan schrijven:

I tell all the young ones now to write essays, after all since characters are of no importance why not just write meditations, meditations are always interesting, neither character nor identity are necessary to him who meditates. (Stein 1937: 102)

Hier kunnen wij op pragmatisch niveau een aantal parallellen met de visie van Walter Benjamin aanwijzen: beiden maken het raadsel, het zoeken en het stellen van vragen tot artistiek uitgangspunt. Benjamin kiest de metafoor van het labyrint, Stein gebruikt geen metaforen en geeft de voorkeur aan de typologische benaming van de detective. Beiden bezitten een voorliefde voor het essay: Benjamin spreekt van "Traktat", Stein van "meditation".²⁷⁶ Het raadsel hoeft niet en kan niet opgelost worden; het raadsel dient alleen geformuleerd te worden, het zoeken (beiden zullen het beeld van het dwalen gebruiken) geldt niet het antwoord maar de goede vraagstelling.²⁷⁷ Met de juiste formulering van het raadsel zou ook het antwoord gegeven en het raadsel verdwenen zijn, men vergelijkte Benjamins beeld van het kinderspel met de sokken en "das Mitgebrachte". Als laatste overeenkomst moet de gemeenschappelijke overlapping van theorie en praktijk genoemd worden: hun teksten zijn tegelijkertijd metateksten, de reflexie over het vertelde staat in juxtapositie met het vertelde.

²⁷⁶ Steiner concludeert over Steins poëtica: "The literary essay becomes the essential core of writing upon which all the genres are based" (1978: 197).

²⁷⁷ Zo stelt Stein: "To me when a thing is really interesting it is when there is no question and no answer, if there is then already the subject is not interesting and it is so, that is the reason that anything for which there is a solution is not interesting (...)" (Stein 1937: 213).

Shirley Neuman noemt *Everybody's Autobiography* een meta-autobiografie²⁷⁸ en Steiner schrijft: "[Stein's] compositions were themselves demonstrations of what they supposedly explained" (1978: 195). *Everybody's Autobiography* krijgt op deze wijze een hermetisch karakter en het werk schept zijn eigen, interne waarheid, die zichzelf tautologisch bewijst.

Wij kunnen *Everybody's Autobiography* "a meditation of and on the human mind" noemen en in die zin is het werk een detective-verhaal. Stein geeft zelf aan dat zij met deze autobiografie een "detective story" tracht te schrijven (Stein 1937: 51). Evenmin als een detective-verhaal is voor Stein een autobiografie een roman in de hierboven geschetste, in de door haar afgekeurde betekenis: "An autobiography is not a novel no indeed it is not a novel" (*ibid.*, p.194). In beide staat, in tegenstelling tot wat in de roman het geval is, de activiteit van de "human mind" centraal; de tekst heeft zelf het probleem van de "narration" opgelost: in de essayistische vorm van de "meditation" is de tekst geen "description" meer, zoals *The Autobiography of Alice B. Toklas* nog was, noch "imagination", zoals de roman is, maar "simply saying what was happening":

And now I almost think I have [sc. told what was happening; O.S.] the first autobiography [*The Autobiography of Alice B. Toklas*; O.S.] was not that, it was a description and a creation of something that having happened was in a way happening not again but as it had been which is history which is newspaper which is illustration but is not a simple narrative of what is happening not as if it had happened not as if it is happening but as if it is existing simply that thing. And now in this book I have done it if I have done it.²⁷⁹

De oplossing voor het probleem van de narratie is metanarratie en *Everybody's Autobiography* is er een voorbeeld van: het werk schept en bevestigt zijn eigen theorie. De narratieve rest is het flinterdunne plot,

²⁷⁸ "This second major autobiography [sc. *Everybody's Autobiography*; O.S.] is the presentation in all-inclusive detail of the 'human mind' which 'writes itself' as it exists from moment to moment. It represents Stein's theories carried to a point at which meta-writing results. (...) With *Everybody's Autobiography*, theory and illustration are fused; the work is the theory. Hence meta-autobiography. Both its subject and its form are the 'human mind'" (Shirley Neuman, *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration* (1979), p.47).

²⁷⁹ Stein 1937: 302-3. Verdere verwijzingen naar *Everybody's Autobiography* in de tekst in parentheses.

dat als een vernislaag over de essayistische, associatieve structuur ligt. Twijfel aan deze oplossing klinkt echter op uit het slot van dit laatste citaat, twijfel doortrekt heel *Everybody's Autobiography* en hij zal toenemen naarmate het slot van de autobiografie in zicht komt. De zelfverzekerdheid van de "Introduction" is nog een bevestiging van de simpele, veilige, onproblematische stijl: "Alice B. Toklas did hers and now everybody will do theirs" (3). Deze openingszin verklaart samen met het volgende citaat op pragmatisch niveau de titel: "Anyway autobiography is easy like it or not autobiography is easy for any one and so this is to be everybody's autobiography" (6). Met de verwijzing naar de titel zelf lijkt hier een traditioneel "pacte autobiographique" gerealiseerd te worden en ook de lezer wordt aanvankelijk nog een aantal malen geruststellend aangesproken (10, 12 en 13): hij mag de tekst verward vinden, de verteller belooft de lezer tegemoet te komen.

De steeds duidelijker wordende onzekerheden treffen op de eerste plaats "the narrative" zelf: is de narratie "simple" en "commonplace" genoeg en dreigt zij niet zo eenvoudig te worden dat er niets meer overblijft (vanaf p.106)? Vervolgens vraagt zij zich eveneens af wie/wat "everybody" is.²⁸⁰ Reeds eerder heeft zij gemerkt dat haar herinneringsvermogen (een derde oorzaak van twijfel) haar in de steek laat, maar grote zorgen zal dit haar niet baren. Wanneer zij haar geboorteplaats bezoekt, wordt zij geconfronteerd met haar persoonlijke, unieke verleden; dan komt zij tot de ontdekking dat het herinneren zinloos is (291), zelfs zo zinloos dat Stein (in de vorm van een associatief ingevoegd excurs) verslag doet van haar bezoek met haar broer aan de Etna zonder zich daar evenwel iets van te kunnen herinneren: "We did but I did not remember I just did not remember how could I remember after all I could not remember anything" (294). Naarmate de autobiografie vordert neemt ook de algemene scepsis toe (haar vierde punt van twijfel) en Stein neemt zelfs afstand van de

280 "(...) but mostly I am bothered because after all I do as simply as it can as commonplacely as it can say what everybody can and does do I never do know what they can do, I really do not know what they are (...)" (Stein 1937: 106). Steins streven naar eenvoud is, vanzelfsprekend, bedriegelijk: "After all, my only thought is a complicated simplicity. I like a thing simple, but it must be simple through complication. Everything must come into your scheme; otherwise you cannot achieve real simplicity." (Gertrude Stein in: "A Transatlantic Interview 1946" in Robert Bartlett Haas, *Gertrude Stein. A Primer for The Gradual Understanding of Gertrude Stein* (1971), p.34.

wetenschappelijke visies van haar leermeester William James. Zij stelt:

And so naturally science is not interesting since it is the statement of observation and the laws of science are like all laws they are paper laws, as the Chinese call them, they make believe that they do something so as to keep every one from knowing that they are not going on living. (243)

Wetenschap levert slechts illusies en leidt af van de angst die zuivere kennis met zich meebrengt: de ervaring van het niets.

Stein wijst de logica af (welke causale connecties in een temporele sequentie postuleert), zij rekent af met de herinnering (die identiteit en continuïteit suggereert) en zij wijst op het falen van de wetenschappelijke observatie (die in haar ogen slechts de veranderlijke buitenzijde van de objecten registreert). Stein rekent, zoals duidelijk is geworden, de identiteit tot deze buitenzijde, tot de menselijke "human nature": identiteit is het subject zoals dat door zichzelf en door anderen waargenomen wordt. Van veel groter belang dan de identiteit is de entiteit ("entity"), de onveranderlijke "inside" van de mens, die zetelt in de "human mind", het kennende subject dat zich beperkt tot activiteiten als "knowing", "meditating" en "recreating". Deze activiteiten vinden plaats in een tijdloos heden, zoals de vorm van het voortdurend gebruikte tegenwoordige deelwoord onderstreept. Binnen deze aandachtsverschuiving is de relatie met de lezer vernieuwd: Stein appelleert aan de "human mind" van de lezer, hij moet niet haar identiteit, maar haar entiteit destilleren uit *Everybody's Autobiography*. Haar entiteit is verwant aan die van hem. De lezer dient om dit doel te bereiken zijn eigen "human mind" te activeren:

Stein's new theory of autobiography will demand that the reader recreate the work in his own present. "Human mind" and "human mind" come into contact. The new autobiography is that of "everybody". (Neuman 1979: 41)

Stein vernieuwt het "pacte autobiographique" ingrijpend zonder het te vernietigen: omdat *Everybody's Autobiography* als meta-autobiografie gelezen kan worden, levert zij tegelijkertijd de theoretische basis voor de "implicatures" (Grice, Eco) die de lezer moet maken, wanneer hij zich geconfronteerd ziet met de schendingen ten aanzien van de genrecode. De autobiografische illocutie wordt door Stein, juist omdat zij haar tekst toch een autobiografie noemt, zwaar op de proef gesteld; zij overtreedt niet alleen de conventies door een vaak onbegrijpelijk

associatieve wijze van vertellen, maar ook door het vertellen van leugens en ambiguïteiten, door het verzwijgen van zaken, het expliciet overtreden van de genreregels of door het zich eenvoudig onttrekken aan deze regels.²⁸¹ De meest opmerkelijke schending²⁸² is die ten aanzien van de naam c.q. de identiteit. Bovendien wordt Steins autobiografie uiteindelijk door de lezer tot die van "everybody" gemaakt. Op syntactisch en semantisch niveau zullen wij zien dat het aspect van de depersonalisatie deze pragmatische verschuiving bevestigt. Namen zijn voor Stein dan ook niet van belang: zij zijn slechts etiketten die het publiek op een persoon plakt, waardoor de laatste een identiteit heeft gekregen en waardoor, Steins mening over de roman in gedachten houdend, die persoon tot een personage is geworden. "The Autobiography of Rose" bevestigt dit nogmaals, niet alleen omdat Stein opnieuw een autobiografie van een ander schrijft, maar ook om de volgende, nu verklaarbare reden: "But it is the autobiography of Rose even if her name is not Rose oh yes indeed it is the autobiography of Rose".²⁸³

281 Deze vier vormen van overtreding zijn de Griceaanse formuleringen voor de mogelijke schendingen van het "Cooperative Principle", zoals die door M.L. Pratt voor fictie zijn geoperationaliseerd (zie 1.2.1.2. hierboven). Bloom (1978: 83) gebruikt de (Griceaanse) term "flouting" voor de door Stein gepleegde overtredingen van de genreregels. Uit juist deze laatste formulering blijkt, dat het "pacte autobiographique" inderdaad een "hyperprotected" CP is. Hiernaast wordt door de verteller van de lezer een groot aantal implicaturen gevraagd die er toe bijdragen, dat de lezer tot op zekere hoogte het werk mee schept. Deze actieve bijdrage van de lezer, die wij in *Berliner Kindheit* eveneens hebben kunnen aanwijzen, geeft aanleiding om Van Dijks aanpassing van het CP tot "Construction Principle" een aantrekkelijke verbetering te noemen.

282 Dat *Everybody's Autobiography* als dagboek eindigt betekent een schending van de genrecode van de autobiografie, maar een schending die zichzelf verklaart: aan het slot van het boek (pp.310-18) heeft de vertelde tijd de verteltijd ingehaald, zodat de illocutie van de autobiografie wordt vervangen door die van het dagboek. De relevantie van dit aspect van de (quasi-) simultaneïteit tegenover de retrospectiviteit zal in de volgende paragraaf aan de orde komen. Stein laat evenwel niet na ook het genre van het dagboek tenminste ironiserend te gebruiken: "Tomorrow is an other day and we will go to the theatre again and see how it is done when there is an audience there. Tomorrow then./ It was tomorrow which was yesterday and it was exciting (...)" (p.317). Reeds in *The Geographical History of America* heeft zij met de schijnbare noodzakelijkheid van de chronologie gespot: "Yesterday nobody can take any interest in because there is not really any of any such a thing" (Stein 1973: 188).

283 Gertrude Stein, "The Autobiography of Rose" (1939), p.61.

4.3.2. De semantische component

"Tijd" en "identiteit" zijn de twee voornaamste onderwerpen in *Everybody's Autobiography*. Feitelijk spelen beide een centrale rol in Steins gehele oeuvre. Stein zelf heeft niet nagelaten het belang van deze twee aspecten in haar autobiografische werk te onderstrepen. Neuman brengt een interview met Stein uit 1946 in herinnering, waaruit dit belang nogmaals blijkt; Neuman voegt er zelf het volgende aan toe: "they [sc. *The Autobiography of Alice B. Toklas* en *Everybody's Autobiography*; O.S.] were the medium through which she thought and worked out a theory by which narration existed without time or a sense of identity" (Neuman 1979: 13). De afwijzing van tijd en identiteit vindt in *The Autobiography of Alice B. Toklas* nog niet expliciet plaats, maar in de theoretische werken daarna (*The Geographical History of America* en "What Are Master-pieces") ontstaat het kader, waarmee in *Everybody's Autobiography* tijd en identiteit, welke wij als wezenlijk voor de semantische kern van de autobiografie hebben gemarkeerd, worden aangevallen.²⁸⁴

Hoewel het gebruik van de poëtica van een auteur voor de interpretatie van zijn literaire werken legitiem is, dienen er enige reserves in acht genomen te worden: moge de coïncidentie van theorie en praktijk ook voor de hand liggen, de constatering van een divergentie van beide hoeft niet ontkend te worden omwille van een coherente interpretatie. Stein nu geldt als een verward theoretica. Een evolutie in haar denken en schrijven te willen formuleren, zoals e.g. Bridgman (1970) en Steiner (1978) dat ondernemen, stelt de onderzoeker niet zelden voor onverklaarbare sprongen. Maar Stein heeft zelf ook tot een aantal mystificaties bijgedragen door in verzamelbundels en lezingen zichzelf ontwikkelingen toe te dichten, waarin zij zeer onduidelijk met jaartallen omspringt en ongerijmdheden verzwijgt.²⁸⁵ Bridgman wijst op de verbondenheid van het probleem

²⁸⁴ Tegelijkertijd kristalliseert zich haar idee van de narratie na *The Autobiography of Alice B. Toklas* en voor *Everybody's Autobiography* uit in onder andere *On Narration* (1935). In de volgende paragraaf zal ingegaan worden op het conflict dat rees toen Stein een traditioneel narratieve structuur (die van de autobiografie) koos terwijl zij een dergelijke structuur juist als te beperkend en te dwangmatig had afgewezen.

²⁸⁵ Cf. e.g. Bridgman 1970: 169-70. Hij bespreekt hier *Geography and Plays* (1922) en wijst op Steins neiging tot "private mystifications" (p.169). Nog

van de "narration" met dat van de tijd en de identiteit (cf. het citaat van Neuman hierboven). Identiteit vooronderstelt een geloof in de continuïteit van het verloop van de tijd en in de causaliteit als verklaringsmogelijkheid van het heden uit het verleden. Het verslag daarvan zou een "narrative" zijn, een combinatie van wat is veranderd en van wat hetzelfde is gebleven. In *A Little Novel* (1926) verwoordt Stein deze visie op de "narrative", welke Bridgman als volgt samenvat:

(...) an account of events arranged in a linear sequence of causality was no longer appropriate in the modern world. The sovereign of the present was Random. The contemporary world could be truly unified only by the subjective consciousness. (Bridgman 1970: 174)

Het is eenvoudig uit dit citaat een aantal Modernistische features te lichten: het afwijzen van het lineair-causaal vertellen, de nadruk op de actualiteit en het toeval, het streven naar unificatie en de keuze voor het perspectief van het subjectieve bewustzijn. Stein scherpt haar oorspronkelijke definitie van "narrative"²⁸⁶ aan in *The Geographical History of America* en het is om het onderscheid tussen *Everybody's Autobiography* en *The Autobiography of Alice B. Toklas* duidelijk voor ogen te krijgen zi om juist op dit theoretische werk (en zijn vervolg: "What Are Master-pieces") in te gaan.²⁸⁷

Gedeeltelijk in navolging van William James' theorieën over de menselijke psyche heeft Stein haar eigen denkbeelden over de "human mind" ontwikkeld. James onderscheidt twee aspecten van het "zelf", "Me" en "I"; "Me" is het empirische "zelf" van de mens, "the sum total of all that he CAN call his (...)" (geciteerd in Neuman 1979: 37). Stein noemt dit aspect de "human nature". James' "I" is "the self as knower" (*ibid.*), datgene wat zich bewust is, niet alleen van zichzelf als "I" maar ook van "Me" en van alles wat daar bij hoort:

sterker geldt dit voor *Lectures in America* (1935), waarin Stein, haar carrière overziend, zich dan misschien niet bezondigt aan een "deliberate falsification" (*ibid.*, p.244), maar zeker te weinig recht doet aan de werkelijke evolutie van haar literaire loopbaan, die "too varied and too random [was] to yield a simple pattern" (*ibid.*).

286 Deze oorspronkelijke definitie luidde: "Narrative is what anybody has to say in any way about anything that can happen has happened and will happen in any way" (geciteerd in Cooley 1976: 171).

287 Besprekingen van *The Geographical History of America* zijn te vinden in e.g. Bridgman 1970: 261-4, Cooley 1976: 157 sqq., Steiner 1978: 190 sqq. en Neuman 1979: 33-44.

In Stein's formulation, this "self as knower" becomes the "human mind" or "being", an "existence suspended in time", which meditates on identity but has no identity of its own. James distinguishes between "functional" and "substantial identity". (*Ibid.*)

James' "Me" en Steins "human nature" zijn een empirisch veranderlijk gegeven, terwijl "I" respectievelijk "human mind" een denkactiviteit, een wijze van kennen zijn.²⁸⁸ Stein wijkt van de ideeën van James af wanneer zij aan de "human mind" het herinneringsvermogen ontnemt en dat toekent aan de "human nature". Pas in *Wars I Have Seen* (1945) komt zij hier op terug. De "human mind" staat los van de tijd en kent daarom geen toekomst, hoop, nostalgie, herinnering of verleden. Deze zijn alle "lasten" van de "human nature" en ook de identiteit moet daartoe gerekend worden: identiteit is het gevolg van de erkenning van tijd, van ontwikkeling en van geschiedenis, alle elementen uit het rijk van de "human nature". De "human mind" heeft de taak te reflecteren over zichzelf, over tijd en over identiteit in een permanent heden. De basisactiviteit van de "human mind" is "knowing", het object daarvan uiteindelijk de relatief eigen "entity" en de middelen daartoe zijn "recreating" en "generalizing" (Neuman 1979: 56). Semantisch het meest duidelijk komt het onderscheid tot uitdrukking in Steins herdefiniëring van "to be" en "to exist":

Being (in time and in relation to others) is a function of human nature; existing (outside of time) is a function of the human mind. Gertrude Stein's name for the relationship, or lack of it, between these two states was "being existing", and the second was clearly the higher. (Cooley 1976: 157)

Samenvattend bevat het semantische veld "to be" de lexemen "human nature", herinnering, ontwikkeling/verandering, identiteit, ervaring, educatie, verleden, toekomst, geschiedenis. Tot het semantische veld "to exist" kunnen wij de volgende antoniemen rekenen: "human mind", bewustzijn, permanentie, tijdloosheid, entiteit, heden.

Voor narraties in het algemeen en voor het genre van de autobiografie in het bijzonder zijn de consequenties van deze dichotomie ingrijpend. Het onderscheid tussen "to be" (of "to happen") en "to exist" leidt tot de noodzaak "narratives" opnieuw te splitsen:

²⁸⁸ Neuman 1979: 37. Zie voor een verdere bespreking van William James' theorie in het licht van Steins werk e.g. Bridgman 1970: 133-4.

Stein onderscheidt vanaf dit moment "narratives of happening" en "narratives of existing". De eerste houden zich bezig met tijdgebonden, exterieure gebeurtenissen, de tweede zijn "internalized and divorced from time because the 'events' [they] describe are always going on" (Cooley 1976: 171). Om een autobiografie te schrijven welke in overeenstemming is met haar theorie moet Stein de autobiografie van een "narrative of happening" tot een "narrative of existing" maken. In *Everybody's Autobiography* kunnen wij van een dubbele narratie spreken: de "narrative of happening" beslaat het terrein van de "human nature" (het chronologische verhaal), de "narrative of existing" beperkt zich tot het verslag van de reflecties van de "human mind" (de achronische fragmenten).²⁸⁹ De verschuiving in dominantie van het semantische veld van "happening/being" naar dat van "existing" heeft pragmatische consequenties, daar Stein het genre opnieuw moet definiëren. Vooreerst is een lang citaat nodig om Steins vaststelling van de kernbegrippen van het genre van de autobiografie te inventariseren:

Autobiography number one

Not solve it but be in it, that is what one can say of the problem of the relation of human nature to the human mind, which does not exist because there is none there is no relation, because when you are in the human mind you are in it, and when you are in human nature you are of it.

Become Because.

Beware of be.

Be is not what no one can be what no one can see and certainly not what no one can say.

Anybody can say be.

Be is for biography.

And for autobiography.

No not for autobiography because be comes after.

So once more to renounce because and become. (...)

The human mind has nothing to do with time since it is within and in within enough has nothing to do with anything.

Oblige me by not beginning. Also by not ending.²⁹⁰

²⁸⁹ In de paragraaf over de syntactische component zullen wij voor dit complementaire paar de dichotomie "histoire" versus "discours" gebruiken.

²⁹⁰ Stein 1973: 191-3. Feitelijk is dit de dertiende en laatste autobiografie in *The Geographical History*, welke bovendien afsluit met een parodiërende "story of my life" (*ibid.*, pp.195-9).

Het lexeem "identity" zelf ontbreekt in dit fragment, het wordt vertegenwoordigd door een cluster van lexemen dat bestaat uit "be", "become", "because", "biography", "beginning", "ending", "time", "going on" en "relation". In "Become Because./ Beware of be" waarschuwt Stein tegen "the trio of anticipation, causality, and identity" (Steiner 1978: 191). De "human mind" moet los staan van verwachtingen, herinneringen, maar ook van anderen: in zijn isolement verhindert het subject, dat het een identiteit opgedrongen krijgt door anderen ("biography") of dat het een beeld van zichzelf schept ("autobiography"). Als "narratives of being" zijn "biography" en "autobiography" verwerpelijk. Om toch een autobiografie te kunnen schrijven moet de tekst de "human mind" tot object weten te maken²⁹¹ of moet de definiëring van het genre aangepast worden. Stein begint met het laatste: omdat de autobiografie juist het onderscheid "inside"- "existing"- "human mind" *versus* "outside"- "being"- "human nature" articuleert, wijzigt Stein de narratologische premissen van het genre:

(...) and this brought me to a great deal of illumination of narrative, because most narrative is based not about your opinions but upon someone else's./ (...) you see, the narrative in itself is not what is in your mind but what is in somebody else's. Plays use it less and so I did a tour de force with the *Autobiography of Alice Toklas* [sic] (...). I had recreated the point of view of somebody else. Therefore the words ran with a certain smoothness.²⁹²

Deze schending van een genreconstituerende regel (in *The Autobiography of Alice B. Toklas* bestaat tussen verteller en auteur geen relatie van identiteit) maakt het mogelijk de inherente ambiguïteit van de autobiografie (zij is tegelijk objectief-biografisch en subjectief-auto-referentieel) te exploiteren. Stein brengt een "dissociation" tot stand tussen producent en produkt met de intentie "to make her narrative 'disembodied'" (Neuman 1979: 15). In termen van *The Autobiography of Alice B. Toklas* betekent dit, dat wanneer "the autoreferential [is] clothed in biographical dress" (*ibid.*), de identiteit toch onderwerp van een autobiografie mag zijn, want zij wordt immers gepresenteerd als

²⁹¹ Een dergelijke exclusieve concentratie op de "human mind" vereist een afwijzing van het paar "history" en "time" en schept de voorwaarde tot het ontstaan van de legitieme "(...) autobiography which has no be in it (...)" (Stein 1973: 193).

²⁹² "A Transatlantic Interview 1946", in Haas 1971: 19.

"the inside as seen from the outside".²⁹³ Op deze wijze brengt Stein een distantie tot stand, die de Modernistische "detachment" in herinnering roept.

Stein bevrijdt de autobiografie van het verbod op identiteit en narrativiteit door middel van haar narratologische kunstgreep: "Once she reconceptualizes narrative as that written as though by someone else, as analogous to translation, she begins to free herself to write about the 'self' without concern for its duration and consequent identity" (Neuman 1979: 17).

Met "What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them" schrijft Stein een verhelderende samenvatting van *The Geographical History of America* en herneemt zij daaruit enkele themata die (vaak letterlijk) terugkeren in *Everybody's Autobiography*. Zij schrijft in deze lezing uit 1936 dat tijdens de artistieke activiteit de identiteit elke vernieuwende creativiteit in de weg staat. Het bewustzijn van identiteit splitst de kunstenaar in tweeën (sc. schepper en eigen publiek) en het vormt een artistiek geweten, dat de activiteiten in beperkende zin stuurt. Identiteit vooronderstelt herinnering en herkenning; om deze reden is zij retrospectief georiënteerd en werkt zij vernieuwing tegen:

Identity is recognition, you know who you are because you and others remember anything about yourself but essentially you are not that when you are doing anything. I am I because my little dog knows me but, creatively speaking the little dog knowing that you are you and your recognising that he knows, that is what destroys creation.²⁹⁴

Stein geeft na de theorie het voorbeeld: Picasso heeft eens tegen haar gezegd dat het hem niet uitmaakte door wie hij werd beïnvloed, als het maar niet door hem zelf was. Uit de "human nature", de identiteit, het subject als eigen publiek gaat een verlamdende werking uit: de kunstwerken die onder hun invloed tot stand komen zijn noodzakelijk, dat wil zeggen uit hen verklaarbaar, terwijl een "master-piece" dat juist niet is omdat die los van tijd, identiteit en traditie tot stand is gebracht. "Master-pieces" zijn aan niets gerelateerd en zijn mede hierom voor elke generatie een "master-piece".

²⁹³ Stein 1981: 170; cf. Neuman 1979: 15.

²⁹⁴ Gertrude Stein, "What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them" (1967d), pp.146-7.

Hoezeer het thema van de identiteit en dat van de herinnering met elkaar verbonden zijn blijkt uit een volgend, eveneens voor *Everybody's Autobiography* belangrijk citaat:

It has been said of geniuses that they are eternally young. I once said what is the use of being a boy if you are going to grow up to be a man, the boy and the man have nothing to do with each other, except in respect to memory and identity, and if they have anything to do with each other in respect to memory and identity then they will never produce a master-piece. (Stein 1967d: 150)

Het is niet moeilijk, zo vervolgt Stein, geen identiteit te hebben, moeilijk is slechts "the knowing not having identity" (*ibid.*, p.151). Uitsluitend genieën, die slechts mediteren over tijd en identiteit en die zonder eigenschappen zijn, mogen in staat geacht worden meesterwerken te schrijven. En paradoxalerwijs gaan deze meesterwerken steeds over tijd en identiteit: "And yet time and identity is what you tell about as you create only while you create they do not exist" (*ibid.*, p.152).

Stein laat zich door Toklas in *The Autobiography of Alice B. Toklas* als genie portretteren. Zij beseft dat het overrompelende succes van deze autobiografie het werk echter niet tot een meesterwerk maakt en in *Everybody's Autobiography* wijst zij op tekortkomingen van *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Zo bevat *The Autobiography of Alice B. Toklas* nauwelijks reflecties over tijd, identiteit en genialiteit, eerder is het zo dat het beroemd worden naar aanleiding van dit werk de aanzet gegeven heeft tot dergelijke bespiegelingen. Niettemin kan er een aantal dingen gezegd worden over met name de kwestie van de identiteit.

Het "inside" - "outside"-probleem hield Stein reeds een aantal jaren bezig: de ander, het publiek, het hondje *etc.* kent alleen de "outside" van een individu. *The Autobiography of Alice B. Toklas* is geschreven als een biografie en als parodistisch voorbeeld om aan te tonen, dat zelfs een derde-persoonsverteller niet in staat is objectiviteit tot stand te brengen en bovendien steeds blijft steken aan de oppervlakte, *sc.* die van de identiteit. Stein personifieert in Toklas op een unieke wijze de functie van de verteller van de autobiografie (Neuman spreekt van een "externalized narrator", *op. cit.*, p.26). Het is aan Toklas de identiteit van Stein te beschrijven en de onveranderlijke kern van Steins wezen (de "entity") is voor haar onbereikbaar. Het hoeft daarom niet te

verbazen dat *The Autobiography of Alice B. Toklas* een narratie is met een plot, want dit zijn de beperkingen die Stein zich juist opgelegd heeft in de keuze voor deze vorm. *The Autobiography of Alice B. Toklas* is derhalve niet in strijd met Steins poëtica, hoewel een eerste indruk dat zou doen vermoeden.

Om de beperkingen, die de noodzakelijke concentratie op de identiteit met zich meebrengt te overstijgen zonder de intimiteiten van de "entity" aan te roeren (Toklas kan immers niet anders dan over de identiteit van Stein schrijven), gebruikt Stein twee strategieën. Ten eerste laat zij zich door Toklas in het centrum van de artistieke ontwikkelingen plaatsen: hiermee wordt de autobiografie een groeps-autobiografie, waarbinnen Stein het stralende centrum is.²⁹⁵ Het depersonaliserend effect dat van een generatie-autobiografie uitgaat voert naar een tweede middel om zich niet uitsluitend te hoeven beperken tot het noteren van verschijnselen van de "outside". Het betreft hier het feit, dat Stein zich door haar verteller regelmatig een genie laat noemen. Opnieuw is Stein een representant van een groep, opnieuw is een aanwijzing voor de door Toklas onbeschrijfbare "inside" gegeven. Door Toklas als verteller te kiezen is Stein er in geslaagd de beperking tot de beschrijving van de identiteit in de autobiografie te omzeilen en vervolgens is het haar gelukt door middel van een dubbele *exemplum*-functie voorbij te gaan aan de grenzen die haar definitie van het genre haar stelde.

Zoals gezegd getuigt Stein in *Everybody's Autobiography* van haar ontevredenheid over *The Autobiography of Alice Toklas*. De theoretische werken die zij in de jaren tussen deze twee autobiografieën heeft geschreven (onder andere *Lectures in America* (1935), *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind* en "What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them") hebben haar een kader verschaft waarbinnen zij de kritiek als zou zij met *The Autobiography of Alice B. Toklas* toegegeven hebben aan goedkope successchrijverij, gedeeltelijk kon pareren. Aan de hand van twee zinnen, die zich als "Leit"-motieven door *The Geographical History of America*, *Identity A Poem* (1935), "What Are

²⁹⁵ Couser wijst er op, dat Stein zich voorstelt als "the prophet of a new art" (1976: 796). Wij hebben in het hoofdstuk over de autobiografie van Walter Benjamin gezien, dat ook hij zich als een profeet presenteerde, zij het met een andere boodschap.

Master-Pieces" en *Everybody's Autobiography* slingeren, zullen de problemen van tijd en identiteit, zoals deze zich uitkristalliseren in *Everybody's Autobiography*, aan de orde gesteld worden.

De kwestie van de identiteit wordt gekoppeld aan het herkenningsvermogen, dat op zijn beurt berust op de activiteit van de herinnering. Zij krijgt de volgende, zich steeds herhalende formulering: "I am I because my little dog knows me",²⁹⁶ maar wanneer zij na het succes van *The Autobiography of Alice B. Toklas* niet meer in staat is te schrijven ontstaat er een "identiteitscrisis": "It was then I began to think about am I I because my little dog knows me" (85). Stein beschrijft het verschil tussen "inside" en "outside": de laatste is aan verandering ("change", een belangrijk, negatief geconnoteerd lexeem in *Everybody's Autobiography*) onderhevig en wordt geconstrueerd door de anderen:

And it is funny about identity. You are you because your little dog knows you, but when your public knows you and does not want to pay for you and when your public knows you and does want to pay for you, you are not the same you. (44-5)

Naast de opmerkelijk depersonaliserende formulering (waarop in de volgende paragraaf teruggekomen zal worden), valt op dat in dit citaat "identity" nog geen pejoratieve betekenis heeft. Identiteit verandert naarmate de visie van de ander, *i.c.* het publiek, verandert. De andere identiteit-constituerende factor is de herinnering: "That is what makes your identity not a thing that exists but something you do or do not remember" (71). Herinnering is het leggen van een verband met het verleden, het aanwijzen van "change" én het wijzen op "identity".²⁹⁷ Het beroemd zijn is het schikken van de "inside" naar de "outside" en daarmee treedt het individu buiten zijn geïsoleerde positie. De identiteit wordt aan een naam gekoppeld (175), terwijl de zuivere entiteit anoniem en onpersoonlijk is. Te midden van de vele negatief beladen

²⁹⁶ Stein 1937: 64; verdere verwijzingen naar *Everybody's Autobiography* in de tekst in parentheses.

²⁹⁷ Reeds in *The Making of Americans* (1925) heeft Stein uiting gegeven aan haar scepsis t.a.v. de herinnering. Stein ontdekt hierin "the nature of memory, which is perfectly capable of holding several versions of the same incident" (Bridgman 1970: 77). De herinnering is wispelturig en haar creativiteit wordt negatief geconnoteerd. Voor de vraag in hoeverre Steins wijze van vertellen repetitief is (zie volgende paragraaf) heeft deze relativiteit (hetzelfde verleden vertoont steeds een iets gewijzigd gezicht) complicerende implicaties.

ontdekkingen ontstaat een positief alternatief, dat van het genie:

It is funny this knowing being a genius, everything is funny.

And identity is funny being yourself is funny as you are never yourself to yourself except as you remember yourself and then of course you do not believe yourself. That is really the trouble with an autobiography you do not of course you do not really believe yourself why should you, you know so well so very well that it is not yourself it could not be yourself because you cannot remember right and if you do remember right it does not sound right and of course it does not sound right because it is not right. You are of course never yourself. (68)

Opnieuw spreekt Stein over zichzelf in de tweede persoon, de tweede persoon van "everybody". Haar generalisaties impliceren, dat het kennen van het "zelf" op basis van herinneren niet mogelijk is. De herinnering levert een steeds veranderend, weliswaar uniek, maar oppervlakkig beeld van dat "zelf" op, "identiteit" genaamd. De identiteit is een oninteressant antwoord op een verkeerde vraag. Vooralsnog is Stein op zoek naar de goede formulering van de vraag.

Stein laat toch niet na haar identiteit te beschrijven in *Everybody's Autobiography*: zij vertelt hoe zij als "lion" door de Verenigde Staten trekt en overal met succes lezingen houdt. Tegelijkertijd laat zij evenwel zien hoe weinig diepgang die identiteit bezit en hoe onbelangrijk de herinnering is: in Amerika is Stein slechts een beroemdheid, haar herinnering registreert op elke locatie waar zij een lezing houdt steeds dezelfde verschijnselen die een beroemdheid behoren te omgeven: veel interessante mensen, telkens smakelijk eten, steeds veranderlijk weer. De herinneringen zijn triviaal. Momenten uit het verleden die belangrijk zouden moeten zijn (de breuk met haar broer bijvoorbeeld), zijn voorgoed verdwenen uit haar herinnering (74), maar dat neemt niet weg dat zij deze geschiedenis nog wel weet te vertellen (zie onder). Opnieuw bewijst zij hiermee de nutteloosheid van de herinnering. Negatieve classen dienen zich, naarmate de tekst vordert, langzaam maar zeker aan. Identiteit bestaat niet ("You are of course never yourself") en de herinnering misleidt het bewustzijn met veranderlijke, onbetrouwbare en onvolledige beelden uit een verleden dat niet meer bestaat.

Slechts het genie en de heilige weten aan de verleiding van de tijd en de identiteit weerstand te bieden. Zij ondernemen geen activiteit (70), zij brengen geen veranderingen teweeg, zij relateren zich niet aan

tijd en ruimte en isoleren zich.²⁹⁸ Ieder probeert volgens Stein zijn tijd zo in te vullen dat hij de loop van de tijd niet ervaart; de enige uitzondering hierop vormen de heiligen en de genieën: "(...) you have to be a genius to live in it [sc. time; O.S.] and know it to exist in it and and [sic] express it to accept it and deny it by creating it (...)" (281). Het semantische veld begint zich nu duidelijker af te tekenen: "genius", "existing", "knowing", "creating": een dergelijke combinatie van lexemen (die wij op p.92 bijvoorbeeld eveneens groepsgewijs terug kunnen vinden) vormt een soort definitie van de "human mind": de volstrekt geïnterioriseerde, geïsoleerde, artistieke of wetenschappelijke activiteit, die niet zichtbaar is ("doing nothing") en evenmin als verandering beschrijfbaar is, maar slechts als schepping ("creating") door ontkenning tot "master-pieces" kan leiden. Stein heeft op deze wijze door de beschrijving van de "human nature" en zijn attributen (het verslag van haar zegetocht door de Verenigde Staten) de mogelijkheden van de "human mind" heen geweven en aldus niet alleen een voorschot genomen op latere inzichten, maar zij heeft vooral de oppositie tussen beide concepten vastgesteld. Bovendien heeft zij zo de juiste context gecreëerd, waarbinnen de crisis, die staat te gebeuren, kan worden gesitueerd.

Na alle verplichte bezoeken aan universiteiten en verenigingen in de Verenigde Staten nemen Stein en Toklas een aantal dagen vrij om na dertig jaar de streek van hun jeugd weer op te zoeken. Dit plan vormt het kader voor het tweede hier te bespreken "Leit"-motief: "What is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man." De confrontatie met haar verleden is voor Stein onaangenaam, want zij wijst haar op verandering, vergeten, vernietiging en dood en zij vormt de aanleiding tot de uitbarsting van het innerlijke conflict tussen "human mind" en "human nature". Wat is de zin van het verleden als het verdwijnt en als de "inside" onveranderlijk is? De crisis die dit eindpunt van de reis markeert en het slot vormt van het voorlaatste hoofdstuk van *Everybody's Autobiography* is de strijd tussen "human nature" en "human mind", tussen twee onverenigbare isotopieën. Resten van de omgeving, waarin zij haar jeugd heeft doorgebracht, zijn er nog, maar:

²⁹⁸ Heiligen en genieën vertegenwoordigen in deze hoedanigheid een extreme vorm van wat wij in het hoofdstuk over het Modernisme de passiviteit en de "detachment" van het Modernistische personage genoemd hebben.

Not of course the house, the house the big house and the big garden and the eucalyptus trees and the rose hedge naturally were not any longer existing, what was the use, if I had been I then my little dog would know me but if I had not been I then that place would not be the place that I could see, I did not like the feeling, who has to be themselves inside them, not any one and what is the use of having been if you are to be going on being and if not why is it different and if it is different why not. I did not like anything that was happening. Later much later all that went to make the Geographical History Of America that I wrote, what is the use of being a little boy if you are going to grow up to be a man. Well some do and some do not.

If I remember what I remember then why do I remember that. I did remember that but it did look like that and so I did not remember that and if it did not look like that then I did not remember that. What was the use. (291)

De polarisatie van beide semantische velden juist op deze plaats in het boek is niet alleen significant geformuleerd (lexemen van beide velden staan scherp tegenover elkaar), maar is vooral ook voor het eerst connotatief expliciet gemarkeerd. Zo is het eerste cluster ("being", "feeling", "happening", "growing", "being different", "remembering") dat als semantisch veld door "human nature" wordt gedefinieerd, negatief belicht ("what was the use"), terwijl het tweede veld ("existing", "knowing", "being inside"), recht doend aan de mentale crisis waarin Stein op dit moment in *Everybody's Autobiography* verkeert, voorlopig neutraal en bevestigend wordt gepresenteerd. Stein verklaart zelf haar terughoudendheid: de crisis waarin zij beland is betekent dat haar "inside" volledig in beslag genomen is door haar "outside": de attractie "Gertrude Stein" in letters van licht op grote gebouwen. Vooralsnog leidt deze crisis tot twijfel ("I am I because my little dog knows me and I was not sure but that that only proved the dog was he and not that I was I" (297). Deze laconieke formulering van de vraag naar de eigen "entity" heeft het schrijven van *The Geographical History of America* tot gevolg, een werk waarvan de inzichten summier in het laatste hoofdstuk van *Everybody's Autobiography* aan worden gestipt. Identiteit en herinnering zijn tijdservaringen geworden, die zich buiten de innerlijke werkelijkheid om afspelen: "the feeling of past and present and future inside in one" (298). Aan deze laatste fase in haar denken, de absolute interiorisering van de tijd, dient nog enige aandacht gewijd te worden.

De wending naar binnen, naar de eigen "inside", heeft een ingrijpende consequentie: "(...) inside in you you are separated away from connection (...)" (260). Eenmaal geïsoleerd van de tijd, van

anderen en van je herinnering, verlies je definitief je verleden, zo ontdekt Stein (187). De benaming voor deze status van de "human mind" is "being existing", hetgeen onderscheiden moet worden van wat Stein in haar vroegere werk "continuous present" noemde, *i.e.* het bereiken van een effect van simultaneïteit: de paratactische strategie van het naast elkaar plaatsen van gelijke of ongelijke elementen die niet afhankelijk van elkaar zijn maar volledig zelfstandig het onmiddellijke waarnemingsmoment vertegenwoordigen.²⁹⁹ "Being existing" is de interieure tijdsontkenning, het creëren van een nieuwe belevingstijd door de exterieure tijd van de "human nature" te ontkennen (243 en 281).³⁰⁰ De abstractie van buiten-persoonlijke zaken leidt tot een weloverwogen isolement: "She conceived of existing as a state of continuous motion or mental vibration in which the consciousness passionately appropriates the objects of its detached contemplation" (Cooley 1976: 175).

Steins "continuous present" en haar "being existing" lijken verwant aan Benjamins idee van de "Jetztzeit", maar zij zijn volstrekt anders georiënteerd: waar Stein radicaal abstraheert en het subject wil verlossen van alle historische ballast om zo een ahistorisch "zelf" te kunnen construeren, wil Benjamin het verleden vruchtbaar verwerken in het heden en van de tijd en het tijdsverloop niet zozeer abstraheren als wel de tijd concentreren in een nieuwe, panhistorische configuratie. Een citaat moge dit onderscheid verduidelijken:

(...) Gertrude Stein embraced the multiplicity of her times by achieving the abstraction (rather than concentration) of the self toward which Henry Adams had been moving in the *Education* and which he later abandoned because of its dispassion. (...) her passionate detachment, she claimed was peculiarly [sic] American and peculiarly modern.³⁰¹

²⁹⁹ Donald Sutherland formuleert het in zijn "Gertrude Stein and The Twentieth Century" (1971, p.146) aldus: "But a continuous present (...) would be one in which each unit, even if identical or nearly with the previous one, is still, in its present, a completely self-contained thing, as when you say one and one, the second one is a completely present existence in itself, and does not depend, as two does or three does, on a preceding one or two. One and one and one and one."

³⁰⁰ Bridgman (1970: 281) omschrijft "being existing" als "internal, concentrated receptivity", waarmee het passief-reflecterende karakter van Steins visie, dat wij eerder Modernistisch hebben genoemd, nogmaals wordt onderstreept.

³⁰¹ Cooley 1976: 177. De depersonaliserende wijze van vertellen brengt ook

Evenals dit bij Benjamin het geval was wordt vervolgens de semantische categorie van het isolement verbonden met die van het dwalen. Vliëgend boven Amerika ontdekt Stein dat het landschap er kubistisch uitziet (192). Dit kubistische landschap bezit, zoals Stein eerder in *The Geographical History of America* heeft geschreven, een voor haar belangrijke eigenschap: "the American country-side was uniquely suited to wandering, the activity of saints and the symbol of the movement of the human mind" (Stein geparafraseerd in Steiner 1978: 193). In *Berliner Kindheit* ontving de stad classemen die aan haar de connotatie van het platteland verbonden en het dwalen door een dubbelzinnige voorstelling van de stad werd tot het beeld voor de zoekende bewegingen door het labirint van het bewustzijn. Hier in *Everybody's Autobiography* verschijnt het platteland als symbool voor wat Stein de werking van de "human mind" noemt: waar wij hierboven (zie noot 270) reeds een pragmatische toepassing voor het beeld van het Kubisme hebben kunnen aanwijzen, geeft Stein zelf hier een toepassing op semantisch niveau. Hoewel de parallelie niet volledig is, is de verwantschap in het denken over de menselijke geest en in de daartoe geselecteerde beeldspraak van Benjamin en Stein opmerkelijk.

Het procédé van de abstractie voert niet alleen tot "detachment" en tot depersonalisatie van het vertellen en van het vertelde, Stein bereikt er tevens mee dat de beschrijving van haar "human mind" tot die van iedereen, "everybody", wordt. Het vertelde wordt losgekoppeld van de verteller, of, zoals Neuman (1979: 49) het formuleert: "The recreated event exists as a stimulus to but not the cause of the generalization within the enclosed space of the discrete moment known by the 'human mind'. It is impersonal and no longer embedded in chronology". De vertelde anecdote wordt door Stein als een citaat losgemaakt uit de historische context (het verleden van de verteller) en deze strategie van de loskoppeling van de herinnering van de historische tijd en ruimte hebben wij bij Benjamin besproken in het kader van het beeld van het verzamelen. Het nieuwe, onpersoonlijke, atemporele vertellen wil een equivalent zijn van het onpersoonlijke en atemporele vertelde (hetgeen in de volgende paragraaf aan de orde zal komen). Het individu verdwijnt achter een depersonaliserende tekst, het unieke en eenmalige

een zekere vorm van "detachment" met zich mee, zoals Lynn Z. Bloom (1978: 88) signaleert. Hier betreden wij echter het terrein van de syntactische component.

wordt opgeheven in de totaliteit van "everybody" en ten slotte verdwijnt Gertrude Stein zelf als *exemplum* in de centrifugale, alomvattende beweging van haar woorden.

Stein vergelijkt zelf haar oeuvre met dat van Proust en Joyce (Stein 1967a: 109), de enige auteurs met wie zij zich wil meten. Een vergelijking met deze twee auteurs moet zich hier beperken tot het aspect van de tijd. Waar Proust het verleden het heden binnen wil laten dringen (uitgezonderd zijn de tijdloze epifanieën) en waar Joyce het verleden naast het heden plaatst en zijn personages tegelijkertijd uniek en archetypisch maakt, kiest Stein exclusief voor het "heden". De mythe, als voorbeeld van wat historisch overgeleverd is en creatief verwerkt kan worden, krijgt bij haar geen kans. Haar tijdsvisie, evoluerend van "continuous present" (*The Making of Americans*), via "prolonged present" ("Composition as Explanation") naar "being existing" (*The Geographical History of America* en *Everybody's Autobiography*), wil het heden niet als een voortdurend verschuivend "nu" begrijpen, maar als een beleving van tijdloosheid zonder besef van tijdsverloop, heden, verleden en toekomst. Hoewel het een logische stap lijkt te zijn, kiest Stein niet voor de dagboekvorm (behalve in haar *Wars I have Seen* (1945), maar in dit werk heeft zij vele concessies aan haar eerdere theoretische uitspraken gedaan, cf. Neuman 1979: 59-72). Inmers, ook het dagboek zou het heden als onvervangbaar, uniek en vergankelijk moment vastleggen, terwijl zij juist de tijdloosheid van de abstractie en van de generalisatie wil accentueren. De lichte parodiëring van het genre van het dagboek aan het slot van *Everybody's Autobiography* bevestigt deze interpretatie.

De centrale positie neemt de tijdloze reflectie over de "duur" in, welke in belangrijke mate het gevolg van de ervaring van de niet meer door tijd gestructureerde chaos is; het is echter door middel van "recreating" en "meditating" dat een nieuw, zij het steeds fragmentarisch geheel uit deze ervaring van de chaos geschapen moet worden. In de voorlaatste alinea van zijn boek over Gertrude Stein comprimeert Bridgman niet alleen een aantal wezenlijke, uit deze ervaring voortvloeiende punten, maar voert hij in zijn synthese de onderdelen één stap verder in de richting, die wij hierboven in het aan *Berliner Kindheit* gewijde onderdeel hebben aangewezen:

More than once she acknowledged her fear of suffering some irreparable split or lapse into incapacity. But her oblique and disconnected prose apparently saved her by furnishing an outlet for the tumbling, shifting cargo of her consciousness. It provided the means by

which she could express otherwise *ineffable* inner states. The verbal crazyquilts she fashioned from her musings constituted her truest approximation of unity. (Bridgman 1970: 347, mijn cursivering)

Uit haar oeuvre, dat steeds nieuwe wegen zoekt, blijkt dat geen versterking van pragmatische, semantische of syntactische conventies haar konden weerhouden van pogingen het onzegbare te zeggen. De voortdurende drang tot vernieuwing en haar groeiende literair-theoretische aandacht staan echter een conclusie toe, die nog iets dieper gaat dan Bridgmans woorden: de formulering van het onzegbare, zo erkent Stein, is niet mogelijk en de reflecties in de "human mind" zullen niet meer opleveren dan het formuleren van onmogelijkheden, hetgeen, zoals zij zelf steeds heeft gezegd, toch belangrijker is dan de formulering van het mogelijke.

Het citaat van Bridgman articuleert een aantal van de fundamentele semenen die Steins concept van de "human mind", de kern van haar individualiteitsbegrip (zo wij van dit laatste nog mogen spreken) constitueren, hetgeen te zamen met het voorafgaande tot de volgende inventarisatie van afwezige semenen leidt: [uniciteit], [historiciteit], [ontwikkeling], [harmonie], [kenbaarheid], ["Subjektivität"], [continuïteit], [antropocentrisme], [optimisme] en [symboliciteit]. Vervolgens vermijdt Stein ambiguïteiten: de intentie zo eenvoudig mogelijk te schrijven voorkomt dat isotopieën met elkaar botsen. Dat er geen ambivalenties aanwijsbaar zouden zijn in *Everybody's Autobiography* zij hiermee niet beweerd: Stein is niet geïnteresseerd in zekerheden en de voortdurende zoektocht door de "human mind" levert slechts voorlopigheden en instabiele gissingen op. Het is daarom de vraag of en in hoeverre tegenover de afwezigheid van genoemde semenen Steins concept van het "zelf" voldoende positieve inhoud bezit om een alternatieve, vervangende semische invulling toe te staan.

De kernconfiguratie van semenen in de traditionele autobiografie blijft oningevuld in *Everybody's Autobiography* en ook de meeste andere semenen, die het semeem /individualiteit/ constitueerden, ontbreken. Feitelijk rest slechts één seem, [exemplariteit]. Stein radicaliseert de ontwikkelingen die de evolutie van de autobiografie in de negentiende en twintigste eeuw te zien hebben gegeven en met haar uiteindelijke ontkenning van het concept van het unieke individu in *Everybody's Autobiography* verliest het semeem /individualiteit/ zijn betekenis. Haar alternatief, "human mind", concretiseert een aantal semenen uit de negentiende-eeuwse autobiografie als [actualiteit],

[instabiliteit] en [voorlopigheid] om vervolgens eveneens een aantal semen uit het Modernistische individualiteitsconcept over te nemen zoals [bewustheid], [onthechtheid], [observerend], [passiviteit], [ahistoriciteit], [geïsoleerdheid] en [artisticeit]. Echter: al deze semen worden door Stein extreem geïntensiveerd. Zo is het onpersoonlijke, exemplarische "zelf" *idealiter* volstrekt passief (het genie), de enige activiteit is bewustzijnsactiviteit, het observeren is auto-observatie geworden, het actuele moment is tijdloos daar het heden niet meer als heden, maar als tijdloos wordt ervaren, het isolement is tot solipsisme omgevormd en de artistieke intentie heeft ten slotte de menselijke dimensie verdrongen nu de (unieke) tekst zijn (exemplarische) maker vervangt.

Het verbaast niet meer dat *Everybody's Autobiography* zonder antwoord eindigt: "(...) perhaps I am not I even if my little dog knows me but anyway I like what I have and now it is today" (Stein 1937: 318). Met de door Elisabeth Sprigge geregistreerde laatste woorden van Stein in gedachten³⁰² kunnen wij nu stellen, dat Stein hier en in geheel *Everybody's Autobiography* niet alleen heeft gezocht naar een wellicht niet bestaand antwoord op een vraag, maar vooral naar de formulering van de vraag zelf.

4.3.3. De syntactische component

4.3.3.1. Tijd

De gevolgen van Steins hierboven besproken opvattingen over de tijd voor de syntactische aspecten van *Everybody's Autobiography* laten zich voorspellen en zijn gedeeltelijk reeds aangestipt. Kortheidshalve zal hier niet opnieuw ingegaan worden op Steins grammaticale en poëtische voorkeuren met betrekking tot het aspect van de tijd voor

³⁰² Elisabeth Sprigge memoreert de laatste woorden van Stein, welke niet alleen de zucht naar kennis uitdrukken, maar ook haar nimmer aflatende twijfel bevestigen: "Her last words were splendidly characteristic: 'What is the answer?' she asked, and when no answer came she laughed and said: 'Then what is the question?'" (Stein 1967a: 17).

zover deze in de vorige paragrafen aan de orde zijn geweest.

The Autobiography of Alice B. Toklas is geschreven vòòr Steins methodologische positiebepaling ten aanzien van het wezen van de tijd. In deze autobiografie wordt het aspect van de tijd niet gethematiseerd en wordt de lezer slechts geconfronteerd met impliciete standpunten, zoals het met scepsis bejegenen van de logische, lineair-chronologische ordening van de tekst. Hoewel het kader van *The Autobiography of Alice B. Toklas* chronologisch is en Toklas haar hoofdstukken volgens tijdsriteria indeelt, zijn de hoofdstukken intern minder chronologisch. Toklas vertelt chaotisch. Zij kan de verleiding van digressies, associaties en uitbreidende correcties niet weerstaan en zij voelt zich gedwongen steeds opnieuw naar haar vertrekpunt terug te keren (hetgeen Steins theorie van "beginning again and again" in herinnering roept). Zo herhaalt zij op pp.77-8 maar liefst vier maal dat Gertrude Stein in Alleghany, Pennsylvania, geboren is. Steiner noemt de volgende alinea uit *The Autobiography of Alice B. Toklas* paradigmatisch voor de wijze van vertellen van Toklas:

But to return to the beginning of my life in Paris. It was based upon the rue de Fleurus and the saturday evenings and it was like a kaleidoscope slowly turning. (Stein 1981: 98; cf. Steiner 1978: 187)

Afgezien van het iteratieve karakter van het vertellen, dat deze woorden suggereren (elke zaterdagavond was anders maar toch hetzelfde) moeten vooral "But to return to" en "a kaleidoscope" uit het citaat gelicht worden. De formule "But to return to" en haar talloze varianten illustreren de dialectiek tussen continuïteit en discontinuïteit van het vertellen, tussen chronologie en de haar verstorende pro- en analepses. Van deze laatste vloeit *The Autobiography of Alice B. Toklas* over en de markering "But to return to" wijst op het weer opnemen van de chronologie. De digressies zelf zijn nauwelijks als zodanig gemarkeerd. Wat Toklas' beeld van de kaleidoscoop betreft brengen wij in herinnering, dat eerder (zie noot 270 hierboven) dit beeld als typisch voor het Modernistische semantische universum is gekarakteriseerd. Op deze plaats kunnen wij bovendien constateren, dat Toklas haar wijze van vertellen in *The Autobiography of Alice B. Toklas* een afspiegeling wil laten zijn van het vertelde.

Wetende dat het genre van de autobiografie in zijn retrospectiviteit het aspect van het verloop van de tijd niet kan verhullen maar juist zal benadrukken, tracht Stein aan deze dwang te ontsnappen door wat zij

zelf haar "tour de force" noemde (zie het begin van de vorige paragraaf), namelijk door haar vriendin tot verteller van de eigen autobiografie maken: "Stein chooses to write autobiography by recreating in the narrative present another's mind as it hypothetically would remember and so she avoids the preoccupation with personal chronology (...)" (Neuman 1979: 23). Deze techniek legitimeert de autobiografie als geheel, daar Stein Toklas als *biograaf* laat herinneren en vertellen, terwijl zij zelf de autobiograaf blijft. Het ideeëlect dat Stein aan Toklas geeft leidt in zijn discontinuïteit en vermenging van tijdsniveaus (waartussen de relaties vaak vaag blijven) tot een gedeeltelijk achronische, spatiële ordening, namelijk die van de tekst c.q. het schrijven zelf. Neuman spreekt in dit verband van Steins streven naar "replacing the linearity of the *graph* in *autobiography* (with its implications of cause and effect) by a multi-dimensional spatial configuration".³⁰³

Zoals wij hebben gezien wees Stein in *Everybody's Autobiography* op de tekortkomingen van *The Autobiography of Alice B. Toklas* (Stein 1937: 302-3). Deze feilen waren met name terug te voeren op een nog te grote afhankelijkheid van de empirische, exterieure tijd. In *Everybody's Autobiography* hoopt Stein daaraan minder concessies te doen en zij streeft er naar het werk zo "commonplace and simple" mogelijk te houden. Voor het aspect van de volgorde is dit een belangrijke metalinguale uitspraak.

Van een kunstenaar verwacht Stein dat hij zijn schepping als een "present thing" vervaardigt:

After all anybody creating anything has to have it as a present thing, the writer can include a great deal into that present thing and make it all present (...).³⁰⁴

³⁰³ Neuman 1979: 24. Merk de term "configuration" op, die terecht associaties oproept met het gebruik door Ricoeur van deze term. Stein worstelt, zoals zij in *Everybody's Autobiography* ook een aantal malen schrijft, met de problemen van tijd en van narrativiteit. De historische lineariteit van de gebeurtenissen ("mimèsis I") wordt in de tekst tot een (gedeeltelijk) spatiële, geïnterioriseerde configuratie ("mimèsis II"), die zo adequaat mogelijk tegemoet dient te komen aan de bewegingen van de "human mind" en die uiteindelijk in de "human mind" van de lezer haar voltooiing moet vinden ("mimèsis III").

³⁰⁴ Stein 1937: 34-5. Verdere verwijzingen naar *Everybody's Autobiography* in de tekst in parentheses.

Voor *Everybody's Autobiography* zou dit betekenen dat Stein of het verleden als heden moet beschrijven of dat zij zich moet beperken tot het heden. Van beide opties kunnen wij fragmenten aanwijzen in *Everybody's Autobiography*, maar wat kwantitatief domineert is het herinnerde verteld als verleden tijd. Dit is evenwel in overeenstemming met Steins visie op het genre van de autobiografie want *Everybody's Autobiography* is in die zin het verleden van "they", "characters as seen by the public", de visie op de "outside". Dit persoonlijke, unieke verleden wordt chronologisch verteld en omdat het een onderdeel van de "human nature" is dient dit verleden ook als verleden gepresenteerd te worden. Het zijn echter de voortdurende bespiegelingen over het genre, de identiteit, de tijd en de herinnering, kortom de autoreflexieve elementen die in het praesens als "present thing" verteld worden. Stein geeft haar psychologische dichotomie ("human nature" versus "human mind") aldus een syntactische equivalent (praeteritum versus praesens). Het vertelde verleden wordt gevormd door het verslag van wat er rondom haar persoon gebeurd is, dat wil zeggen het subject zoals dat door de ander, het publiek, het hondje, zichzelf *etc.* als derde persoon ("outside") wordt waargenomen. Het vertelheden daarentegen beperkt zich tot verwijzingen naar de "inside", het domein van de "human mind". In de bespreking van het onderscheid dat Benveniste heeft gemaakt tussen "histoire" en "discours" (zie 1.1.2. hierboven) kunnen wij parallellen aanwijzen met Steins dubbele tweedeling. Het verslag van de ervaringen van de "human nature" vormt de inhoud van het "histoire" in *Everybody's Autobiography*, terwijl de meditatieve activiteiten van de "human mind" als "discours" beschouwd kunnen worden. Aan deze laatste, "the narrative of existing", kent Stein de prioriteit toe boven "the narrative of being". Het "discours" nu vormt de tweede voor haar zelf legitieme mogelijkheid van autobiografisch schrijven (na haar oplossing in *The Autobiography of Alice B. Toklas*): de meta-autobiografie.

Everybody's Autobiography tendeert, vanwege deze kwalitatieve dominantie van het "discours", naar het genre van het essay, ware het niet dat het "histoire" nog aan de conventies van het genre van de autobiografie appelleert. Feitelijk is het "histoire" slechts aanleiding voor de kern van het betoog, het "discours". Zelfs het slot van *Everybody's Autobiography* is, als dagboekvorm, nog "histoire" en mag geen aanspraak maken op de classificatie als "present thing". Voor het

aspect van de volgorde³⁰⁵ betekent deze gemengde structuur van *Everybody's Autobiography* dat het verhaal weliswaar chronologisch verteld is, maar voortdurend blootstaat aan met name prolepses, die zich buiten dat verhaal (1933 - 1937) uitstrekken tot in het verleden: op vrijwel iedere pagina vindt wel een referentie naar een actuele gebeurtenis plaats, die op haar beurt weer onderwerp van reflectie wordt. Ook met betrekking tot het heden en het zeer recente verleden wordt gedifferentieerd: "In the bath this morning I was drumming (...) the Chopin funeral march (...) and I was worrying then about identity and memory and eternity, and I am not worrying now (...)" (116). Naast de enigszins groteske combinatie valt op dat steeds de scheiding anecdote/aanleiding *versus* reflectie/gevolg in stand gehouden wordt. De primaire, chronologische volgorde van het verhaal staat onder voortdurende spanning.

De verwijzingen naar het verleden van voor het verhaal van *Everybody's Autobiography* (de zogenaamde externe analepses) zijn eveneens talloos, zij het dat Stein soms van een externe analepsis een interne analepsis maakt: de scheiding tussen haar en haar broer Leo vertelt zij niet als een gebeurtenis uit het verleden, die buiten het kader van *Everybody's Autobiography* valt (1914, p.74), maar als een herinnering aan het verslag ervan, zoals zij dat verteld heeft aan William Seabrook in de zomer van 1934 (68-74). Als ingebed verhaal wordt ook deze "story", zoals zij het zelf noemt, voortdurend doorkruist door de volgorde versturende excursen. Op de structuur van het vertellen zal in de volgende paragraaf, die gewijd is aan focaliseren en vertellen, verder ingegaan worden.

Stein is niet alleen karig met haar tijdsaanduidingen, zij geeft evenmin graag de duur van het vertelde aan. De tijd van het verhaal en de tijd van de geschiedenis vallen nooit samen, van scenisch vertellen is geen

305 Steins eerder gesignaleerde antipathie jegens de negentiende-eeuwse roman berust ten dele op argumenten, die dit aspect van de volgorde betreffen. "Narratives" mogen van haar geen begin, midden en einde hebben, want dit zou een beroep doen op de herinnering van de lezer (Stein 1973: 150-1). De volgorde in de nummering van de hoofdstukken in *The Geographical History of America* is dan ook volstrekt willekeurig en Stein thematiseert bovendien dit aspect van de volgorde. Immers, volgorde is een aspect van de tijd en dus van de "human nature": "There is no reason why chapters should succeed each other since nothing succeeds another, not now any more" (*ibid.*, p.90).

sprake in *Everybody's Autobiography* en wij moeten, zoals dit ook in *Berliner Kindheit* het geval was, spreken van een samenvattend narratief tempo, dat evenwel iets anders geaard is dan in Benjamins autobiografie: het samenvattende karakter in *Everybody's Autobiography* is het gevolg van abstractie, in *Berliner Kindheit* van condensatie. Het is dan ook om deze reden, dat de *mises en abyme* in het hoofdstuk over *Berliner Kindheit* aan de orde zijn gesteld in het kader van de volgorde. Immers, de toevallige ordening van de hoofdstukken in dit werk vinden een thematische ondersteuning in belangrijke *mises en abyme*. De weinige *mises en abyme* in *Everybody's Autobiography* herhalen niet zozeer structurele als wel inhoudelijke kenmerken ervan en het is om deze reden, dat zij niet hier aan de orde zullen komen.

"Histoire" en "discours" zijn complementair en in de autobiografie vormen zij, aldus Starobinski (1980: 76 *sqq.*) een bijzondere combinatie. Vanwege de intensieve vermenging van "histoire" en "discours" (het gevolg van de vele excursen) wordt het verhaal een groot aantal malen stilgezet.³⁰⁶ Stein keert slechts terug naar het niveau van het "histoire" om zich opnieuw te kunnen verliezen in het "discours". De "pauzes" hebben dus een functie, die niet meer overeenkomt met hun benaming. Het wezenlijke van Steins betoog ligt immers in deze zogenaamde pauzes.

Everybody's Autobiography kenmerkt zich door twee tegengestelde, maar daarom niet oncombineerbare verhoudingsvormen tussen verhaal en geschiedenis. Aan de ene kant herhaalt Stein niet zelden wat zij al eerder heeft verteld, aan de andere kant vat zij verschillende vergelijkbare zaken samen in één beschrijving of generaliseert zij sterk vanuit één anecdote. De combinatie van repetitief en iteratief vertellen verleent *Everybody's Autobiography* een eigennuttig karakter.

³⁰⁶ Stein parodieert hier haar eigen verteltechniek: zij heeft aangekondigd over het bezoek van Dali en van zijn vrouw te schrijven, maar de twee biografische feiten, dat hij niet de enige Spanjaard is die met een Russische vrouw is getrouwd en dat hij de zoon van een notaris is, leiden tot omvangrijke associaties die uitmonden in de conclusie "I have been the creative literary mind of the century" waarna zij vervolgt met een Shandyisme "However here is Dali waiting to come and his Russian wife with him" (22). Deze "foregrounding" van de verteltechniek is uiteraard niet exclusief Modernistisch.

De repetitieve elementen zijn een gevolg van Steins streven een tijdscontinuüm te scheppen, waarbinnen het verleden als tijdloos moment terugkeert. Hiermee wil zij tegemoetkomen aan haar atemporele voorstelling van de "human mind". Maar vanuit deze theorie van de weerspiegeling (de tekst weerspiegelt de werking van de "human mind") zouden wij eerder van een singulatief "récit" moeten spreken. De herhalingen in de tekst immers weerspiegelen de gestage terugkeer van ideeën en "Leit"-motieven, soms met minimale wijzigingen, welke de beweging in het denken aangeven. Zo keert in het al eerder genoemde verslag, dat Stein geeft van haar verhaal over de scheiding tussen haar en haar broer, meer dan één maal per pagina de zin "we were always together" terug (70-77). Zij eindigt uiteraard het verslag met de ontkenning van dezelfde frase.

Er moet er een onderscheid gemaakt worden tussen de herhalingen op het niveau van het "histoire" en die op het niveau van het "discours" (Benveniste). In *Everybody's Autobiography* wordt het primaire verhaal singulatief verteld op het niveau van het "histoire", terwijl in de talloze ingebedde "discourses", die een aanzienlijke omvang kunnen krijgen, steeds teruggekeerd wordt naar eerdere reflecties over veelal dezelfde themata (zie de paragraaf over de semantische component). Hierboven zijn redenen aangevoerd om het "discours" de tekst van de "human mind" en het "histoire" de tekst van de "human nature" te noemen. In het "histoire" is de herhaling feitelijk een anaforische wijze van vertellen: Stein vertelt wat zich opnieuw voordoet of wat zij opnieuw wil vertellen, terwijl op het niveau van het "discours" de herhalingen repetitief zijn met dien verstande, dat de overvloedige herhalingen in het "discours" corresponderen met de "meditations" van de "human mind". In dit laatste geval kunnen wij eveneens van een anaforische vertelvorm spreken, maar een die een repetitief effect veroorzaakt. De veranderingen die aanwijsbaar zijn in de herhalingen zijn het gevolg van een vaak uiterst minimale verschuiving in het perspectief van de "human mind" op de beperkte reeks van themata. Zoals wij in de paragraaf over de pragmatische component hebben geconstateerd, kunnen verschillende genres de poëtische mogelijkheid bieden aan deze verschuiving van visie tegemoet te komen.

Wat wij Steins iteratieve vertelvorm noemden, kan op analoge wijze genuanceerd worden. Zoals hierboven is beschreven vormt het materiaal van de herinnering steeds de basis voor essayistisch-reflecterende excursen (of wellicht moeten wij deze nu "incursen" noemen).

Voor deze nuancerings leent zich Genettes onderscheid tussen externe of generaliserende iteratieven en interne of synthetiserende iteratieven (Genette 1972: 150). Op het niveau van het "histoire" (i.e. het zuiver biografische, de "outside" beschrijvende verhaal van *Everybody's Autobiography*) betreffen de synthetiserende iteratieven voornamelijk dit primaire diëgetische niveau; de iteratieven die in de excursen (i.e. het meta-narratieve niveau van het "discours") plaatsvinden zijn generalisaties die zich in het algemeen uitstrekken tot buiten de tekst en een zo breed mogelijk toepassingsbereik pretenderen te bezitten. Vaak krijgen deze laatste het karakter van aforismen. Wij zien dat met de splitsing in "histoire" en "discours" het onderscheidende karakter van de iteratieven kan worden gespecificeerd. Het onderscheid is echter niet absoluut.

In het chronologisch vertelde verhaal van *Everybody's Autobiography*, dat begint na de publicatie van *The Autobiography of Alice B. Toklas* en eindigt na de première van de opera *A Wedding Bouquet* (Londen, 27 april 1937, muziek: Gerald Berners, libretto: Gertrude Stein) stapelen de generalisaties zich op. Zij zijn het gevolg van de abstractie-techniek van Stein zoals wij die eerder hebben gesignaleerd. Vormen van generalisatie hebben wij zeer frequent aangetroffen in het vrijwel "discours"-loze *Berliner Kindheit*. Daar waren zij het gevolg van het procédé van condensatie en functioneerden zij meer als beperkende syntheses dan als uitbreidende generalisaties. Het is pas door middel van het aanwijzen van de *quidproquo*-functie van de tekst van *Berliner Kindheit*, dat de ervaring het niveau van het persoonlijke overstijgt. In *Everybody's Autobiography* streeft Stein ernaar op meer inductieve wijze wetmatigheden op te sporen. Het vertrekpunt (het "histoire" (Benveniste)) verliest zo zijn coördinaten in ruimte en tijd (cf. Benjamins methode van de mythologisering). Hoewel de grens tussen een interne, synthetiserende iteratief en een externe, generaliserende iteratief niet steeds even duidelijk is, domineren de laatste, wat een logisch gevolg is van de prioriteit die aan de reflecterende "human mind" wordt toegekend. Een voorbeeld van deze vermenging is het volgende: "Dali was a notary's son, in Europe the role in the arts played by sons of notaries is a very interesting one" (22). Dan begint er een bijna vijf pagina's lang essayistisch fragment over onder andere het wezen van notariszonen, doorspekt met een kettingreactie van persoonlijke ervaringen op een zo associatieve wijze, dat het kader (de geschiedenis van Dali, welke op zijn beurt weer ingekaderd is in het verhaal over de ontmoeting van Picasso en Dali)

volledig uit het oog verdwijnt. Maar dan wordt aan het slot de tijdloze entiteit van de notariszoon als resultaat van de generaliserende inductie gegeven: "(...) they [de notariszonen; O.S.] have a violence in freedom but they are never free, that is what it is to be a notary's son" (26). Vervolgens somt zij de kunstenaars-notariszonen op die zij kent, zij bevestigt dat de wetenschap, dat een kunstenaar de zoon van een notaris is, het werk van die kunstenaar en hem zelf verklaart, om ten slotte haar digressie af te ronden met de woorden: "(...) and Dali is a notary's son and this is a history of him" (*ibid.*). De persoonlijke, subjectieve inzichten van Stein zijn vertrek- en eindpunt van haar "meditations"; deze hebben geen enkele pretentie om boven het niveau van het moment van het schrijven uit te stijgen. De "waarheid" van haar conclusie is uitsluitend een *ad hoc*-waarheid, de relativiteit ervan is totaal. Omdat zij enerzijds in Dali een vertegenwoordiger ziet van alle notariszonen die zij heeft ontmoet en die in *Everybody's Autobiography* voorkomen, mogen wij dit fragment intern-synthetiserend noemen. Anderzijds treedt zij buiten het bereik van de grenzen van het verhaal door universele wetmatigheden aan te willen wijzen. Wanneer wij andere fragmenten bekijken moeten wij concluderen, dat Steins pretenties steeds zo breed mogelijk zijn en dat zij *de facto*, zoals de titel van haar autobiografie aangeeft, een zo volledig mogelijk, totalitair beeld wil geven. Opnieuw kunnen wij hier, naast de relativiteit van Steins visie, dit omvattende karakter van haar denken als Modernistisch betitelen. Een willekeurige bloemlezing mag de dubbele, want intern en extern georiënteerde beweging van haar generalisaties, illustreren: zo stelt Stein, nadat zij geruchten heeft opgevangen van een op handen zijnde revolutie in Frankrijk, dat revoluties zijn ingeburgerd in dit land, maar zij gaat verder: "After all revolutions are a matter of habit./ Everything is a habit" (52; feitelijk een generalisatie in de derde macht); "Gradually I was writing./ About an unhappy childhood well I never had an unhappy anything. What is the use of having an unhappy anything" (75); en:

He [sc. Thornton Wilder; O.S.] then had a father now he has not a father.

There is too much fathering going on just now and there is no doubt about it fathers are depressing. Everybody nowadays is a father, there is father Mussolini and father Hitler and father Roosevelt and father Stalin and father Lewis and father Blum and father Franco is just commencing now and there are ever so many more ready to be one. Fathers are depressing. (133)

Het idee, dat het Stein nog zou gaan om zoiets als historische waarheid wordt met dit voorbeeld gelogenstraft. Als Modernistisch motto kan ten slotte deze alinea gelden, die als onverwachte tussenwerping in het "histoire" is ingevoegd: "One can do anything all over" (117): de generalisatie die het credo van de relativiteit verwoordt. Concluderend mogen wij stellen, dat de intern-synthetiserende iteratieven op hun beurt weer object worden van extern-generaliserende iteratieven.³⁰⁷ Identiteit, genialiteit, oorlog, revoluties, geld, verandering, namen *etc.*: Stein heeft met alle te maken, maar zij depersonaliseert haar ervaringen ermee door niet alleen die persoonlijke ervaring in de tweede of derde persoon te vertellen, maar vooral door haar te extrapoleren naar "everybody's experience", om haar vervolgens tot onderwerp van reflectie te maken. Depersonalisatie op het niveau van het vertellen weerspiegelt zich op het niveau van het vertelde.

Een dergelijke spiegelfunctie hebben wij eerder gesignaleerd in de paragraaf over de pragmatische component: als meta-autobiografie vermengt *Everybody's Autobiography* de theorie en de toepassing. De weerspiegeling van "histoire" en "discours" (Benveniste) ontbrak in *Berliner Kindheit*, omdat de "discours"-functie daar overgenomen was door de *mises en abyme* in het "histoire". Het aantal *mises en abyme* in *Everybody's Autobiography* is beperkt, wellicht om de tekst "simple and commonplace" te houden. Dit laatste verklaart het feit dat Stein de spiegelfunctie van een anecdote, die zij vertelt, onmiddellijk aanwijst (131).

³⁰⁷ Genette nuanceert in een voetnoot zijn definitie van het iteratieve "récit". Daarin attendeert hij erop, dat het iteratief vertellen synthetiserend op de analogie in verschillende gebeurtenissen wijst en niet hetzelfde is als het eenmaal, als een paradigma, vertellen van wat zich vele malen in exact dezelfde vorm heeft voorgedaan (Genette 1972: 148n). Stein abstraheert van elke niet-analoge omstandigheid en wel zo, dat alleen de zich herhalende kern overblijft (waarbij dat herhalende aspect niet zelden door Stein gepostuleerd wordt: Steins iteratieven nemen vaak een voorschot op de toekomst). Haar voortdurende gebruik van het participium praesentis kan er op wijzen, dat zij de gehele werkelijkheid een iteratief karakter toedicht: niets is uniek, elk singulatief moment *maakt* Stein iteratief. Wat Genette Prousts "*ivresse de l'itération*" (*ibid.*, p.153) noemt geldt *a fortiori* voor Stein.

4.3.3.2. Focalisatie en vertellen

Reeds *The Autobiography of Alice B. Toklas* is gekenmerkt door een circulariteit, die het aspect van het tijdsverloop ondergraaft. De diëgetische verschuiving namelijk op de laatste pagina van deze autobiografie vormt een variant op eerdere, vergelijkbare wisselingen van protagonist en verteller. Aan het slot van *A la Recherche du temps perdu* wordt de protagonist de verteller van het boek dat opnieuw begint; op beide niveaus is de eerste persoon gebruikt. In *The Education of Henry Adams* heeft in het laatste hoofdstuk de protagonist zich zodanig ontwikkeld, dat hij in staat is om het boek, waarvan de lezer zojuist de lectuur heeft beëindigd, te kunnen gaan schrijven; op beide narratieve niveaus is hier gekozen voor de derde persoon. In *The Autobiography of Alice B. Toklas* ten slotte impliceert de ontmaskering in de laatste alinea, dat de protagonist de verteller wordt van het boek dat zij aankondigt te zullen gaan schrijven, maar waarvan op dat moment de lezer de laatste zinnen leest. De associatieve wijze van vertellen mag eveneens geïnterpreteerd worden als een aanval op het tijdsaspect. Toklas verstoort voortdurend de chronologie van het "histoire" door middel van haar digressies: "Another temporal dimension of *The Autobiography* [sc.: of Alice B. Toklas; O.S.] is thus the continuous present of its telling" (Breslin 1980: 161). Herinneren en vertellen zijn nog niet gescheiden in *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Vaak wordt dan ook stil gestaan bij de vraag in hoeverre Stein erin is geslaagd de stijl van vertellen van Toklas te imiteren.³⁰⁸ Stein gebruikt Toklas om zich te kunnen beperken tot de beschrijving van haar eigen "outside", terwijl een autobiografie zich juist volgens haar nieuwe definitie in *The Geographical History of America* op de "inside" zou moeten concentreren. Deze verstoring leidt niet alleen tot een "impersonal" (Bloom 1980: 87) autobiografie, maar levert ook een andere bijzonderheid op: omdat Stein nergens spot met haar verteller, is er van een divergentie of van een botsing tussen verteller en protagonist geen sprake (*ibid.*, p.91): Toklas bevestigt, versterkt en verkondigt de ideeën van haar vriendin.

³⁰⁸ Cf. Bridgman 1970: 219, Couser 1976: 799, Steiner 1978: 187 (zij wijst op de "doodle" "Gertrice/Altrude" in een manuscript van Stein) en Bloom 1980: 87 en 91.

Voor een ander syntactisch aspect heeft deze verstorende vorm (het kiezen van Toklas als verteller is op zich reeds een omweg, maar Toklas associatieve wijze van vertellen versterkt dit effect) gevolgen, namelijk voor het gebruik van de metafoor en de metonymia. Breslin ontdekt in *The Autobiography of Alice B. Toklas* een metonymische wijze van vertellen: Toklas beschrijft de personen die zij en Stein ontmoeten door middel van de requisieten, waarmee die personen omringd zijn. Haar levensgezellin krijgt van Toklas geen realistisch-psychologische beschrijving, maar zij wordt reeds bij hun eerste ontmoeting geportretteerd "through objects associated with her" (Breslin 1980: 155), zoals haar stem en haar broche (Stein 1981: 9). Picasso en Stein worden getypeerd door wat zij in hun zakken hebben (*ibid.*, p.13). Breslin wijst erop, dat deze objecten niet als metaforen geïnterpreteerd kunnen worden (Breslin 1980: 155): zij staan immers niet voor de voor Toklas ontoegankelijke "inside" van Stein en anderen, maar bevestigen slechts de onbereikbaarheid van de entiteit voor een ander (*i.c.* de biograaf) en de beperkte betekenis van de "outside" als zodanig.

De solidariteit van de intra- en extradiëgetische instanties in *The Autobiography of Alice B. Toklas* vindt geen vervolg in *Everybody's Autobiography*. Hoewel Stein in dit laatste boek de autobiografie van "everybody" pretendeert te schrijven mogen wij haar, ondanks de overweldigende hoeveelheid generalisaties, toch de centrale protagonist noemen, zij het als niet-unieke vertegenwoordiger van "everybody". Tussen protagonist en verteller bestaat in *Everybody's Autobiography* geen tijdsverschil meer: Stein wijst herinnering, ontwikkeling en verwachting af, omdat zij afleiden van de kern van de mens. De kloof tussen verteld "ik" en vertellend "ik" is opgeheven, want de "human mind" van beide is gelijk en ongevoelig voor tijd. Narratieve distantie noch ironie komen nog voor in *Everybody's Autobiography*. Bovendien leidt de (kwalitatieve) dominantie van de autoreflexieve "discours"-fragmenten de aandacht weg van het "histoire" (Benveniste) en zijn protagonist. Deze concentratie op het vertellen in plaats van op het vertelde resulteert in een depersonaliserend effect en leidt de aandacht van de lezer naar de "narration" (Genette). Niet alleen ontbreekt de diëgetische kloof, op beide niveaus kunnen wij van depersonalisatie spreken:

She transforms the genre into a profoundly impersonal one, a manifestation of the process of writing rather than an artifact of life. (...) Her readers must be her equals; their glimpses into the autobiography cannot be privileged but must be earned by the creative effort of their own minds recreating the process of Writing as they read. (Neuman 1979: 76)

Opnieuw verdwijnt de mens achter de tekst, de lezer vult het vacuüm op dat ontstaat door deze vorm van depersonalisatie. Het "Cooperative Principle" vertoont ook in deze autobiografie een nieuwe gedaante. Stein wil de lezer tot participierend schrijver maken en daarmee verschuift "the role of the reader" op een wijze, die wij in het vorige hoofdstuk als karakteristiek voor de Modernistische code hebben gekenmerkt.

Stein expliciteert in de "Introduction" van *Everybody's Autobiography* haar wijze van vertellen. Zij geeft aan waar zij van het primaire verhaal afwijkt, waarom dat gebeurt en in welke volgorde zij tegemoet komt aan de grilligheden van haar bewustzijn: vertellend over Toklas' visie op de autobiografie moet zij denken aan Dashiell Hammett, maar voor zij dat vertelt wil zij ingaan op haar ontmoeting die dag met Miss Hennessy en haar houten paraplu en deze laatste geschiedenis "does remind me of David Edstrom but I have been reminded of him after I was reminded of Dashiell Hammett" (Stein 1937: 3). De herinneringen dwalen simultaan door haar hoofd, recht doen aan hun historische ordening is niet mogelijk. Er wordt verteld wat de "human mind" in zijn meditatieve hoedanigheid aanbiedt, de associaties verdringen zich om verteld te worden. Na de "Introduction" vermijdt Stein expliciete formuleringen als "which reminds me of" en vindt er zuivere juxtapositie plaats. Zij schrijft dat zij niet corrigeert en dat zij soms wel eens wat schraapt, maar zij is van mening dat elke gedachte op zich steeds nieuw en uniek is, hoezeer zij ook op een voorafgegangene gedachte mag lijken (*ibid.*, p.311). Dit heeft tot gevolg dat Stein zelf "correcties" in de tekst toevoegt zonder de gecorrigeerde versies weg te laten (*e.g. ibid.*, pp.85, 138 en 205).

De verschillen met *The Autobiography of Alice B. Toklas* springen in het oog: waar wij in deze eerste autobiografie nog kunnen spreken van een "discours instantané" (Genette), waarin zoals gezegd herinneren nog niet gescheiden is van vertellen, bepaalt in *Everybody's Autobiography* het complexe bewustzijn van de "human mind" de structuur van de tekst, waardoor de atemporaliteit niet een gevolg, maar

de oorsprong van het vertellen is.³⁰⁹ Het vertellen wil weliswaar tijdloos zijn, maar is daarmee niet bewegingsloos. Dit tijdloze "heden" reduceert de herinnering tot een naïef narrativiserende, de ervaringen en emoties op een oneigenlijke wijze ordenende functie van de "human nature". De correcties die de "human mind" toepast op de herinnering zijn abstractie en deletie, met name van de tijd en van causaal-chronologische verbanden.

Het procédé van de deletie c.q. de condensatie treedt onder andere op wanneer metonymia's tot stand komen (Lodge 1979: 76). Toklas' wijze van vertellen in *The Autobiography of Alice B. Toklas* hebben wij metonymisch genoemd. Cooley schrijft over de verteller in *Everybody's Autobiography*: "She was a cubist (...)" (op. cit., p.174). Met Jakobson is Lodge van mening, dat het Kubisme een primair metonymische grondslag bezit: "the object is transformed into a set of synecdoches" (Lodge 1979: 79, R. Jakobson citerend). Lodge schrijft, dat veel moderne auteurs moeilijk te begrijpen zijn "because of some dislocation or distortion of either the selection or the combination axes of language" (*ibid.*, mijn cursivering). Deze verstoring kan zover gaan dat wij kunnen spreken van een moedwillige vorm van afasie. Als voorbeeld noemt hij Gertrude Stein. Wij kunnen hier nu aan toevoegen dat Stein dit uiterste wilde benaderen om recht te kunnen doen aan haar uitgangspunt: de formulering van het probleem van "the ineffable".

De metonymisch-chronologische oppervlaktestructuur van *Everybody's Autobiography* botst met de associatieve ordening van de elkaar oproepende digressies. Metaforen zelf gebruikt Stein nauwelijks: haar reflecties en observaties geven slechts uiterst zelden aanleiding tot een (in die gevallen meestal versleten) metafoor, hetgeen in overeenstemming is met haar intentie "commonplacely and simply"

309 Cf. Couser (1976: 800): "Her innovation in *Everybody's Autobiography* was to replace the conversational voice of the reminiscing narrator with the more immediate interior monologue of the remembering and meditating mind (...)". Ook de dagboekvorm aan het slot van *Everybody's Autobiography* leverde niet, zoals wij zagen, de geschikte modus om de status van "being existing" vorm te geven.

310 Enkele voorbeelden van haar niet-originele metafoorgebruik in *Everybody's Autobiography*: "those (...) young days" (6), "she melted away" (8), "virgin soil" (116), "the chimneys come out of the earth" (277). T.a.v. haar schrijverschap permittent zij zich slechts één vergelijking: "My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear (...)" (123).

te schrijven.³¹⁰ Wanneer Lodge over de innerlijke monoloog van Molly en Leopold Bloom in *Ulysses* schrijft, dat daarin de schendingen van de syntactische regels, de onvoltooide zinnen en (in het geval van Molly Bloom) de eliminatie van de interpunctie geïnterpreteerd mogen worden als "a kind of grammatical synecdoche by which the rapid and erratic shifts of consciousness from one topic to another are imitated" (*op. cit.*, p.144), dan geldt deze visie ook voor de minder extreme maar verwante vertelvorm van *Everybody's Autobiography*. Steins experimenten met de taal, zoals zij die bijvoorbeeld verklaart in "Poetry and Grammar", haar voorkeuren voor verba boven substantiva, haar afwijzen van de meeste interpunctie, haar streven om door middel van onpersoonlijke woorden als "one", "thing" en "you" zonder namen en zonder verwijzende woorden te kunnen schrijven en haar generaliserende, aselecte visie: dit alles rubriceert Lodge onder Steins vergaande metonymische experimenten (*ibid.*, p.151). Stein nu beweert, dat zij niet de dingen bij hun naam wil noemen maar hen via een omweg wil beschrijven. Het wezen der dingen, hun entiteit, bestaat niet uit hun buitenkant, bijvoorbeeld hun naam, maar uit hun binnenkant (*cf.* Benjamins analoge idee van "das Mitgebrachte"), welke alleen door "recreating", *i.e.* door het gebruik van woorden anders dan de namen van de dingen maar er wel in een contiguiteitsrelatie mee verbonden, kenbaar gemaakt dient te worden.³¹¹ De omweg kan die van de metafoor of die van de metonymia zijn. Steins verstorende strategie kiest met name de omweg van de syntactische pool van de combinatie: herhalingen met minimale wijzigingen en onverwachte juxtaposities doorbreken de lineaire, op optimale informatieoverdracht gerichte narratieve sequentie. Op deze wijze kan zij de transformatie van de exterieure wereld van de "human nature" naar de interieure wereld van de "human mind" realiseren: "a conversion of the dynamic or kinetic into the static, of the temporal into the spatial, of successiveness into simultaneity" (*ibid.*, p.155). Wanneer de omweg eveneens het doel is, functioneert de tekst niet alleen als middel om het bewustzijn, de "human mind", te beschrijven, maar tevens als een afspiegeling ervan, hetgeen *Everybody's Autobiography* in zijn geheel als metafoor typeert.

³¹¹ *Cf.* Stein 1967c: 140-4.

4.4. MICHEL LEIRIS: "L'AGE D'HOMME"

4.4.1. De pragmatische component

Michel Leiris heeft van 1930 tot 1935 gewerkt aan zijn eerste autobiografie, *L'Age d'homme*, en heeft haar vier jaar later gepubliceerd. Aan de eerste naoorlogse druk ervan heeft hij een opstel toegevoegd, getiteld "De la littérature considérée comme une tauromachie", waarin hij ingaat op de bedoeling die hij met dit werk heeft gehad.

L'Age d'homme combineert een groot aantal technieken en theorieën, die Leiris in eerdere werken min of meer zelfstandig heeft gebruikt. Zo kunnen wij in *L'Age d'homme* sporen terugvinden uit *Simulacre* (1925), waarin Leiris, zich aansluitend bij de Surrealisten, tracht verbindingen tot stand te brengen tussen toevallig op het papier geworpen woorden. Veel sterker is de weerklank (feitelijk in zijn gehele latere oeuvre) van zijn *Glossaire: j'y serre mes gloses* (1925). Evenals dit in *Simulacre* het geval was, vormen opnieuw woorden het uitgangspunt voor een zoektocht naar een geheim dat, vanwege Leiris' vooronderstelling dat de taal op dezelfde wijze is geconstrueerd als de menselijke geest, tot revelaties over de eigen psyche moet leiden. Zijn werkwijze in *Glossaire* is die van decompositie en recompositie: bepaalde woorden worden gekozen vanwege hun aantrekkelijkheid om vervolgens ontleed te worden in verschillende zelfstandige onderdelen die, te zamen gevoegd, inzicht verschaffen in de persoonlijke, intieme connotaties bij het woord in kwestie. De techniek van de associatie vertrekt vanuit de vorm, de klank en de betekenis en zal, in het beste geval, toegang verschaffen tot de werking en de verborgen mysteries van de menselijke geest.

Als derde wortel voor *L'Age d'homme* gelden Leiris' dromen: vanaf 1925 noteerde hij zijn dromen en hij heeft deze op verschillende plaatsen gepubliceerd; een bundeling ervan verscheen in 1945, *Nuits sans nuit*. Hij analyseert zijn dromen niet maar tracht hun betekenis bloot te leggen door dromen met elkaar te verbinden: door de juxtapositie van dergelijke tot potentiële orakels geworden verslagen over zijn onderbewuste hoopt hij die verborgen wereld te kunnen begrijpen.

Vervolgens moet zijn enige roman, *Aurora* (1946, geschreven in 1927 - 1928) genoemd worden, waarin rondom de held (Damoclès Siriel, een doorzichtig anagram) een erotisch geladen wereld van taalexperimenten, dromen en hallucinaties wordt opgeroepen. Ten slotte is er het gelijktijdig met *L'Age d'homme* geschreven dagboek *L'Afrique Fantôme* (1934). Het boek is het verslag van Leiris' verblijf in Afrika (mei 1931 - februari 1933) als secretaris van een etnografische missie naar Dakar en Djibouti. Naast het verslag (de etnografische descriptie) van de reis zelf bevat het vooral indringende zelfbespiegelingen, welke zich uiteindelijk alle concentreren rond de themata van de seksualiteit en de erotiek. Niet zonder reden mag dit werk een auto-etnografie genoemd worden: Leiris past de theorie toe op zichzelf.

L'Age d'homme krijgt zijn definitieve vorm in 1935. Van al de hiervoor genoemde werken zijn elementen terug te vinden: de techniek van de juxtapositie en van de collage (sc. van scènes), woordassociaties (e.g. "SUICIDE", "*courtisane*", "DÉTROIT", "Cléopâtre"),³¹² dromen (*L'Age d'homme* eindigt zelfs met twee, uiteraard niet becommentarieerde dromen), en de erotiek (Leiris vertelt zijn leven in het licht van zijn "erotisme" (19)). Nieuw in *L'Age d'homme* is het gebruik van het Freudiaanse psychoanalytische model. Leiris zelf heeft een psychoanalytische kuur ondergaan (1929 - 1930, met een korte voortzetting in 1934), die hem weliswaar verlost heeft van zijn neurose, maar niets opgeleverd heeft dat een geheim omtrent zijn eigen persoonlijkheid geweest zou kunnen zijn.³¹³ Niettemin leverde het psychoanalytische apparaat middelen om zijn autobiografie gestalte te geven en om zijn surrealistische spel met de taal in een psychosynthetisch model onder te brengen.³¹⁴ De aard van de bijzondere complexiteit van *L'Age d'homme* is hiermee voor een belangrijk deel geschetst. Lejeune stelt, dat Leiris feitelijk drie disciplines verenigt in *L'Age d'homme*: "la science du langage, la

³¹² Michel Leiris, *L'Age d'homme* (1973), resp. pp.31, 57, 61 en 139. Verdere verwijzingen naar *L'Age d'homme* staan in de tekst in parentheses. Cf. de woord-"Entstellungen" waarover Walter Benjamin vertelt: ook hij ging voorbij aan de zuiver instrumentele functie van de woorden om inzicht in zichzelf en in de werkelijkheid te krijgen.

³¹³ Zie "Post-scriptum à *Lire Leiris*", in Philippe Lejeune, *Moi Aussi* (1986), p.173.

³¹⁴ Philippe Lejeune, "Michel Leiris: autobiographie et poésie", in Lejeune 1975a, p.263, verder te citeren als Lejeune 1975c.

psychanalyse et l'ethnologie".³¹⁵

Traditioneel is echter het model dat Leiris gebruikt: de speech act van de confessie. In zijn oorspronkelijke voorwoord uit 1939 schrijft hij, dat zijn "ultime propos" de volgende is:

recherche d'une plénitude vitale, qui ne saurait s'obtenir avant une *catharsis*, une liquidation, dont l'activité littéraire -et particulièrement la littérature dite "de confession"- apparaît l'un des plus commodes instruments. (10)

De confessie, die een van de wortels van de autobiografie vormt, is een monologische vorm, die slechts in schijn ruimte laat voor een toehoorder. Robert Bréchon schrijft er over: "la confession naît d'un échec de la communication avec autrui et tente de la rétablir par cette *captatio benevolentiae* qu'est l'appel à la pitié, la sympathie et la curiosité du lecteur".³¹⁶ De illocutie van de confessie heeft dus een meervoudige perlocutie, namelijk het opwekken van een aantal sentimenten bij de lezer; communicatie sluit zij verder uit en daarmee is de confessie een typisch narcistische taaluiting die de ander als het ware negeert en de spreker tot zijn eigen publiek maakt. De relatie subject - object, die een centrale rol speelt in *L'Âge d'homme*, is verstoord en zal dat blijven, hoezeer de goede bedoelingen van Leiris ook op herstel zijn gericht. De confessie behoeft geen publiek meer, want zij is doel op zich geworden. Leiris bekent: "Tous mes amis le savent: je suis un spécialiste, un maniaque de la confession; or ce qui me pousse -surtout avec les femmes- aux confidences, c'est la timidité" (157).³¹⁷

Aan het slot van het eerste hoofdstuk (omdat hoofdstuk I erna begint kunnen wij wellicht beter van het "nulde" hoofdstuk spreken) evalueert Leiris wat hij tot dan toe heeft geschreven en formuleert hij zijn intentie. Tegen het einde van zijn psychoanalytische kuur stootte

³¹⁵ Philippe Lejeune, *Lire Leiris* (1975), p.9, verder te citeren als Lejeune 1975b.

³¹⁶ Robert Bréchon, *L'Âge d'homme de Michel Leiris* (1973), p.2.

³¹⁷ De context van dit citaat is van groot belang: Leiris reflecteert over zijn drang tot confessies terwijl hij denkt aan een afwezige vrouw. Hij simuleert op deze wijze de "timidité", die nodig is om de speech act tot stand te laten komen. De afwezige vrouw kan en mag slechts aanwezig gedacht worden, haar afwezigheid schept een "*substance de mélancolie*" (157), die, zoals wij bij Walter Benjamin hebben gezien, een conditie voor het schrijven vormt. Deze afwezige vrouw krijgt het karakter van een muze, een van de vele allegoriserings in *L'Âge d'homme*.

hij op het dubbelportret van Lucretia en Judith door Lucas Cranach; hij vervolgt:

Et de là m'est venue l'idée d'écrire ces pages, d'abord simple confession basée sur le tableau de Cranach et dont le but était de liquider, en les formulant, un certain nombre de choses dont le poids m'oppressait; ensuite raccourci de mémoires, vue panoramique de tout un aspect de ma vie. (41)

Leiris heeft geen publiek nodig. Het neerschrijven van wat hem obsedeert en van wat zijn neurose in de hand heeft gewerkt moet hem ervan bevrijden (cf. ook p.197). De autobiografie krijgt, als middel tot katharsis, een therapeutische functie; de autobiografie wordt een auto-analyse. Leiris is zijn eigen biechtvader en wordt zijn eigen therapeut. Deze strategie kan geïllustreerd worden aan wat Leiris over Cleopatra zegt, de figuur die Judith en Lucretia verbindt. Na ingegaan te zijn op de connotaties die haar naam oproepen (er volgt onder andere een impressionistisch verslag van zijn reis door Egypte) komt hij bij de zelfmoord van Cleopatra uit: zij laat zich bijten door een adder die verborgen is in een mand met vijgen. Nadat hij de symbolische functie van adder en vijg (welke staan voor respectievelijk de mannelijke en de vrouwelijke geslachtsdelen) heeft gememoreerd, komt hij tot zijn conclusie:

(...) cette rencontre de symboles répond à ce qui est pour moi le sens profond du suicide: devenir à la fois *soi* et *l'autre*, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue, -seul possibilité de communion avec soi-même. (141)

Het verlangen tegelijk object en subject te zijn blijft onvervuld en de volmaakte vereniging van *c.q.* opheffing van het onderscheid tussen het mannelijke en het vrouwelijke is niet te realiseren zonder wezenlijke doodsdreiging (waarnaar evenwel het verlangen uitgaat). Heel *L'Age d'homme* staat in het teken van de angst voor de dood. Onmiddellijk na zijn uiteenzetting over de connotaties die de figuur van "Cléopâtre" bij hem oproept bekent hij schaamtevol hoe hij de mislukte minnaar is geweest van met name een reeks Judith-figuren. Het ideaal, dat hij heeft geformuleerd, is niet bereikbaar. De verbondenheid van angst en verlangen weet hij wel onder woorden te brengen, maar hij is niet in staat, als therapeut, zich van de neurose te bevrijden. In deze zin mislukt zijn autobiografie, omdat Leiris niet verder komt dan de thematisering van zijn neurose. Als "échec" is *L'Age d'homme* echter

een noodzakelijke overgangsvorm naar zijn vierdelige autobiografie *La Règle du jeu* (1948 - 1976).

Het solipsistische karakter van *L'Age d'homme* wordt onderstreept door het feit, dat het werk niet alleen een auto-analyse en een auto-etnografie is, maar ook zijn eigen metatekst is. In en door het commentaar op *L'Age d'homme*, dat Leiris als lezer van zijn eigen werk door zijn tekst heen weeft, wordt de lezer buitengesloten. Deze vindt zijn paden gebaad en de criticus loopt het gevaar te veel op de metatekst van Leiris zelf te leunen. Een dergelijke tendens om het werk zelf aan de orde te stellen in de tekst hebben wij als typisch Modernistisch gemarkeerd. Waar Roland Simon *L'Age d'homme* nog globaal "écriture et lecture à la fois"³¹⁸ noemt, is Bréchon enigszins specifieker in zijn beschrijving van de metatekst:

Mais le caractère poétique de *L'Age d'homme* tient encore plus au grand ton général du récit et des commentaires qui l'accompagnent. Il y a dans la manière dont Leiris rend compte des événements de sa vie une ambiguïté, une contradiction interne, une démarche en biais, une hésitation entre le parti pris de constat et la tentation de l'émotion (...). (Bréchon 1973: 8)

Zoals dit het geval was in *Everybody's Autobiography* van Gertrude Stein kunnen wij ook nu spreken van een opmerkelijke, gelijkwaardige splitsing van "histoire" en "discours": in het "histoire" wordt het geleefde leven verteld, in het "discours" worden het vertelde en vertellen besproken, elk in hun eigen, syntactisch afgegrensde vorm. Feitelijk lopen er twee vormen van autobiografisch schrijven parallel, sc. de tekst en zijn metatekst, op grond waarvan Bréchon *L'Age d'homme* kan karakteriseren als "confession en forme d'essai poétique" (op. cit., p.8).

Het laatste citaat geeft aanleiding om in *L'Age d'homme* een dubbele illocutie aan te wijzen: de tekst functioneert tegelijkertijd als

³¹⁸ Roland Simon, *Orphée Médusé: Autobiographies de Michel Leiris* (1983), p.100.

³¹⁹ Simon (1984: 84) schrijft: "*L'Age d'homme* se présente dans sa forme comme un traité". Hier moeten wij in herinnering brengen, dat de genres, waaraan Walter Benjamin en Gertrude Stein de voorkeur gaven het "Traktat" resp. het "essay" waren en dat deze voorkeur in hun eigen autobiografie terug te vinden was. Het essay is, zo is in het hoofdstuk over het Modernisme hierboven gebleken, het genre bij uitstek dat de Modernistische attitude articuleert.

confessie en als essay over de confessie.³¹⁹ Niet alleen op dit niveau van de tekst als geheel, maar ook in zijn onderdelen laat de essayistische opzet zich ontdekken (en Leiris verzuimt niet zijn lezers hierop te wijzen): elk hoofdstuk wordt begonnen met een inleiding die het navolgende in het door Leiris bedoelde kader plaatst. In het "eerste" (nulde) hoofdstuk ontbreekt een dergelijke voorbereiding, maar Leiris wijst er op, dat dit hoofdstuk fungeert als inleiding op de rest van het werk ("(...) le cadre -ou des fragments du cadre- dans lequel tout le reste s'est logé" (Leiris 1973: 41)). Leiris stuurt de lezer, Lejeune wil liever van het verleiden van de lezer spreken (Lejeune 1975b: 18). Elders betoogt Lejeune, dat "l'acte autobiographique" in *L'Age d'homme* een "faux acte de communication" (1975c: 278) is: Leiris' anticipaties op mogelijke kritiek en interpretaties van de lezer sluiten de laatste dus des te sterker buiten: "(...) le lecteur est gêné par l'absence du destinataire" (*ibid.*, p.277).

Een meervoudige illocutie appelleert aan een meervoudige lectuur. De lezer kan *L'Age d'homme* als confessie, als auto-analyse, als essay en als auto-etnografie lezen en dus op verschillende wijze de elementen van het vertelde met elkaar in verbinding brengen. Waar Leiris enerzijds zijn lezers nodig heeft om zijn biecht niet vrijblijvend te laten zijn en om zich kwetsbaar op te kunnen stellen, gebruikt hij hen anderzijds voor zijn spel, waarvoor hij zelf de regels heeft vastgesteld. Het zwaarste middel dat Leiris inzet om de lezers naar zijn hand te zetten is dat van de "sincérité" (Leiris 1973: 10).

"Sincérité" betekent voor Leiris niet zozeer alles zeggen, als wel dat zeggen wat taboe of schaamtevol is. Susan Sontag situeert *L'Age d'homme* in de lange Franstalige traditie van de "sincérité" en wijst er op, dat het werk er gedeeltelijk van afwijkt omdat het (illocutionaire) aspect van de apologie ontbreekt. Zij schrijft: "*Manhood* is an exercise in shamelessness -a sequence of self-exposures of a craven, morbid, damaged temperament".³²⁰ Dit gebrek aan zelfrespect noemt zij

³²⁰ Susan Sontag, "Michel Leiris' *Manhood*" (1971), p.63. Sontag is van mening, dat *L'Age d'homme* tot de categorie "anti-literature" gerekend moet worden (*ibid.*, p.64), omdat Leiris zich onttrekt aan rationalistische verklaringsmodellen: "Leiris is not trying to understand himself. Neither has he written *Manhood* to be forgiven, or to be loved. Leiris writes to appall, and thereby to receive from his readers the gift of a strong emotion -the emotion needed to defend himself against the indignation and disgust he expects to arouse in his readers. Literature becomes a mode of psychotechnics" (*ibid.*). Deze weigering om zich psychologisch in

"obscene" (*ibid.*). Leiris heeft zichzelf eveneens bezonnen op het schaamtevolle en vernederende karakter van *L'Âge d'homme*; het vormt het middel om het werk boven het niveau van de "esthétique" (Leiris 1973: 10) uit te laten stijgen en om zijn intentie tot "sincérité" voldoende kracht bij te kunnen zetten. Zijn voorbeeld daarvoor vindt hij in het beeld van de stierenvechter: het blootleggen van zijn intiemste obsessie op een poëtische wijze moet lijken op de taak van de *torero*, die zich zo kwetsbaar mogelijk tegenover de stier moet opstellen en tegelijkertijd een zo fraai mogelijke stijl ten toon moet spreiden. Leiris wil zich eenzelfde regel opleggen, zo blijkt uit zijn voorwoord tot *L'Âge d'homme* in 1939:

Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen -grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant le voir amender- d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une oeuvre littéraire. (Leiris 1973: 10-11)

Het is opmerkelijk hoe sterk de aloude tegenstelling waarheid - fictie of "sincérité" *versus* "intention esthétique" vastgeworteld is in het denken over de autobiografie. In *L'Âge d'homme* zelf zal Leiris hier een aantal malen op terugkomen, wanneer hij zich uitlaat over de (on-)mogelijkheid van het welslagen van zijn project. Voor wij ingaan op deze permanent aanwezige onzekerheid moeten wij Leiris' voorstelling van de waarheid in de autobiografie trachten te expliceren.

Leiris' waarheid moet vernederend, schandaal-verwekkend en exhibitionistisch zijn (Leiris 1973: 202). Het woord "vérité" zelf komt vrij zelden voor in *L'Âge d'homme* en in die enkele gevallen met name op het niveau van het "discours" (Benveniste). Dit zal nauwelijks verbazing wekken: naast zijn onzekerheid leiden zijn liefde voor de schijnwereld van het theater en voor de allegorieën tot een spel met waarheid en illusie.

De hang naar het theatrale is in heel *L'Âge d'homme* nadrukkelijk aanwezig. Leiris plaatst zijn initiaties in de werelden van het theater, van de opera en van de erotiek in het teken van de tegenstelling schijn - werkelijkheid. De jonge Michel komt langzaam tot het inzicht dat op het toneel zelf waarheid en illusie de centrale categorieën zijn

bestaande categorieën onder te brengen hebben wij eveneens in het werk van Stein en Benjamin aan kunnen wijzen.

waarbinnen steeds dezelfde twee themata, liefde en dood (en juist in deze volgorde) terugkeren. Hij ontdekt, dat de waarheid van het theater niets anders is dan een illusie en illustreert dat aan het inzicht van Hoffmann (in *Contes d'Hoffmann*) dat Olympia, Giuletta en Antonia een en dezelfde vrouw (Stella) zijn. De ge juxtaposeerde geschiedenissen over feitelijk dezelfde vrouw weerspiegelen de juxtapositie van heterogene scènes in *L'Age d'homme* rond steeds dezelfde themata: de oppositie en de synthese van de Lucretia- en Judith-figuur. De illusie én de niet te ontraadselen werkelijkheid zijn voor beiden (Hoffmann en Leiris) onbereikbaar.

Nadat Leiris heeft uiteengezet, dat hij in Stella een der eerste belichamingen zag van wat hij later de "Femme Fatale" zou noemen, beëindigt hij dit hoofdstuk ("Tragiques") met een uiterst belangrijk "discours"-fragment (pp.50-51). Hij erkent namelijk, dat hij in zijn verslag van zijn jeugdige ervaringen zijn huidige visie verwerkt en dat hij op deze wijze heden en verleden op een ondoorzichtige en weinig waarheidsgetrouwe wijze vermengt. De mogelijke kritiek op deze vervaging van de grens tussen waarheid en illusie anticipeert hij aldus:

Je me heurte ici à l'écueil auquel se heurtent fatalement les faiseurs de confessions et de mémoires et cela constitue un danger dont, si je veux être objectif, il me faut tenir compte. Je me bomerai donc à affirmer que je voyais tout comme au théâtre, à la lueur des spectacles qu'on me menait voir; toutes choses m'apparaissant sous un angle tragique (...). (Leiris 1973: 51)

Voorlopig voorbijgaand aan de retorische functie van dit "discours" over zijn "theatrale" visie op de werkelijkheid, moeten wij constateren, dat Leiris het conflict, dat iedere autobiograaf ervaart, in het voordeel van de interpreterende verteller oplost: de onbereikbaarheid van de waarheid heeft hem ertoe gebracht deze als illusie te beschrijven. Onmiddellijk na de "theorie", die het voorafgaande verklaart en "bewijst", geeft Leiris een voorbeeld: wanneer hij een vrouw (steeds de vertegenwoordigster van de onbereikbare "Femme Fatale") bemint, denkt hij zich daarbij een dramatische rol toe en vraagt zich af hoeveel hij voor haar zou kunnen lijden. De schaamte die hem het antwoord inboezemt vormt het obstakel voor het verder spelen van zijn rol in dit liefdesspel. Zoals gezegd: ook de illusie is voor Leiris onbereikbaar en dit geldt *mutatis mutandis* voor heel *L'Age d'homme*: niet alleen de zoektocht naar de waarheid, ook de formulering van de omweg van de illusie (*sc.* de autobiografie zelf) leidt tot een "échec". Het verslag van

deze gemankeerde erotische activiteit, voorafgegaan door de bespiegelingen over het falen in het recht doen aan de waarheid in zijn rol als autobiograaf (welke op hun beurt weer hun aanleiding vinden in het inzicht van de onbereikbaarheid van waarheid en illusie, sc. de Hoffmann-parallel), toont de strategie van de analogie die Leiris op het niveau van het "histoire" en het "discours" hanteert. Immers, het bezitten van de "Femme Fatale" wordt verhinderd door de gedachtenspinsels die hij bij zichzelf oproept, het schrijven van een autobiografie wordt tegengewerkt door gewetensvragen over de gevolgde methode, terwijl het vinden van de waarheid onmogelijk wordt gemaakt door de vertragende bezinning op juist die waarheid.

Philippe Lejeune stelt zich naar aanleiding van dergelijke excursen van Leiris de vraag waarom Leiris regelmatig zijn betoog (of vertoog) onderbreekt voor het stellen van een methodologische vraag, daarmee de rol van "l'autobiographie lucide" (1975b: 70) spelend. Een snelle inventarisatie van fragmenten waarin Leiris commentaar levert op zijn doel en middelen in *L'Âge d'homme* leert ons, dat hij daarin steeds zijn twijfel en zijn angst voor een "échec" uit. Vooruitlopend op de specifieke aard van die twijfel mag hier reeds Lejeunes conclusie worden aangehaald: constaterend, dat Leiris na elk van dergelijke autoreflexieve fragmenten op dezelfde wijze als voorheen voortgaat, kan Lejeune niet anders dan vaststellen, dat Leiris' aarzelingen weliswaar oprecht, maar niettemin vooral retorisch getint zijn:

Il m'a semblé, à lire *L'Âge d'homme*, que la plupart des digressions de méthode (suggérant l'échec de la méthode suivie par le narrateur, ou la remettant en question) ont fonction de *diversion*, ayant pour but au contraire d'empêcher une méthode en réalité fructueuse d'aboutir à un résultat, auquel elle mènerait si on ne l'arrêtait pas ainsi. (Lejeune 1975b: 70)

Leiris vreest vondsten, hij stelt het ontdekken van de waarheid uit door stil te blijven staan bij de eis van de waarheid. Deze conclusie wordt bevestigd in Leiris' concept van "le sacré": het gewijde *mag* niet ontwijd worden, het onzegbare moet ongezegd blijven, het taboe wordt niet geschonden. Het theater is de plaats bij uitstek waar "tout se meut sur le mode orageux du sacré" (Leiris 1973: 96). Op "le sacré", een topos van vooral de etnograaf Leiris, zal in de volgende paragraaf dieper ingegaan worden.³²¹

³²¹ Lejeune opent zijn monografie over Leiris met een beslissende hypothese

Leiris zelf onderstreept de gevaren die zijn esthetiserende werkwijze voor de "sincérité" als constituerende regel van de speech act van de confessie met zich meebrengt. Niet alleen beschermt hij juist door het uitspreken van die angst de "Cooperative Principle" van zijn confessie (immers, door de overschrijding van de conventies ("flouting") bevestigt hij deze nadrukkelijk), bovendien legitimeert hij de generaliserende strategieën, die hij toepast op wat zijn "persoonlijke" waarheid zou kunnen heten, door te wijzen op het gebruik van allegorieën, mythologische figuren en operapersonages als plaatsvervangende metaforen voor wat onzegbaar is. Opnieuw leidt Leiris de lezer in:

J'ai toujours été séduit par les *allégories*, leçons par l'image en même temps qu'énigmes à résoudre, et souvent attirantes figures féminines fortes de leur propre beauté et de tout ce qu'un symbole, par définition, a de trouble. De très bonne heure, ma soeur m'avait initié à certaines de ces représentations mythologiques, -telle la Vérité, sortant nue de son puits, un miroir à la main, et le Mensonge, femme au charmant sourire et somptueusement parée. J'étais si fasciné par cette dernière apparition, qu'il m'arriva une fois de dire, parlant avec ma soeur d'une femme dont je ne sait plus si c'était quelqu'un de réel ou l'héroïne d'un conte: "Elle est belle comme le Mensonge!" (Leiris 1973: 53-54)

Dit citaat volgt op het verslag van een droom en is daarmee de inleiding van het tweede hoofdstuk, "Antiquités". Het wil de toon zetten voor de allegoriseringen die de lezer in dit hoofdstuk tegen zal komen en het verantwoordt eerder gebruik van allegorieën in *L'Age d'homme*. Leiris illustreert zijn liefde voor de allegorie aan de voorstellingen van "de Waarheid" en van de "Leugen" in dit citaat.³²² Allegorieën zijn

over "de waarheid" in *L'Age d'homme*: "Quant à la vérité, ce ne saurait être autre chose que cette chose qui manque, cette faille que l'expérience même du langage révèle, que la poésie essaie de combler, et dont la vertigineuse attraction oriente et organise toute écriture" (Lejeune 1975b: 11). Een verwijzing naar het hoofdstuk over *Berliner Kindheit* is op zijn plaats: de waarheid in Walter Benjamins autobiografie is, zo hebben wij aan het slot van de paragraaf die gewijd was aan de pragmatische component geconcludeerd, een gevolg van de tekst; zij is een afwezigheid, een leegte, die, hier in *L'Age d'homme*, door "l'écriture" onder voorbehoud wordt ingevuld.

³²² Pikant detail in deze initiatie (opnieuw dezelfde etnografische term die Leiris reeds bij eerdere fundamentele kennismakingen heeft gebruikt) is het feit, dat de jonge Michel door zijn oudere zus ingewijd wordt in de allegorieën van waarheid en leugen, want deze zus is niet zijn eigen zus (zoals de verteller op dit moment wel weet, maar geheim houdt), maar een

raadsels, die opgelost moeten worden. Leiris geeft zes allegorieën in dit hoofdstuk en vertelt over hun ontstaan en over hun betekenis. Van raadsels is dan geen sprake meer ("ces pièges tendus au lecteur, ces énigmes trop claires").³²³ Het allegoriseren van het persoonlijke heeft een sterk depersonaliserende werking: het unieke wordt algemeen, het bedreigende wordt geneutraliseerd en de individuele waarheid wordt tot universele waarheid. Dit procédé zijn wij in een even hevige mate tegengekomen in de autobiografieën van Gertrude Stein en Walter Benjamin en eveneens in de beschrijving van de genrecode van het Modernisme, waar het, in de formulering binnen het kader van de semantische component, de semen ["detachment"] en [depersonalisatie] kreeg.

Een aantal pragmatische aspecten, dat nu aan de orde is geweest, kunnen wij terugvinden in Michel Beaujours typering van het "autoportrait", hetgeen een aanleiding vormt om op dit moment, bij wijze van excurs, in te gaan op de discussie over de relatie tussen het autoportret en de autobiografie, welke in het hoofdstuk over *Berliner Kindheit* is ingezet. *L'Age d'homme* begint met een zelfportret (pp.25-29) in de letterlijke zin van het woord. Voor Beaujour is *L'Age d'homme* in zijn geheel een bijna paradigmatische vertegenwoordiger van het genre van het "autoportrait", zoals hij dat definieert. Een aantal kenmerken daarvan dat van toepassing was op *Berliner Kindheit* geldt

oudere nicht, die Leiris' ouders in het gezin opgenomen hebben en opvoeden als oudere zus van Leiris en zijn twee broers (zie Michel Leiris, *La Règle du jeu II: Fourbis* (1955), p.102). Waarmee opnieuw geïllustreerd wordt, dat Leiris theorie en praktijk van het autobiografisch schrijven onontwaarbaar met elkaar verweeft.

- ³²³ Lejeune 1975b: 112. Lejeune herformuleert het raadsel en geeft zijn eigen interpretatie van de allegorieën van de Waarheid en van de Leugen: "(...) la Vérité qui sort du puits est elle-même la chose 'vraie' que la connaissance doit dévoiler, c'est-à-dire l'énigme de l'origine, la rupture de la naissance. Ce n'est pas la Vérité, femme nue qui sort du puits; la vérité, c'est que nous sommes sortis nus du 'puits' d'une femme. L'idée de Vérité sert ici de masque à la vérité de l'origine, dont elle habille du beau vêtement de l'allégorie la choquante nudité. Comme le dit très bien Leiris, de manière allégorique bien sûr, l'allégorie est un compromis entre la Vérité et le Mensonge" (Lejeune 1975b: 105-106). De allegorie van Waarheid verbergt de waarheid en vormt derhalve niet het tegengestelde, maar het complement van de Leugen. De naaktheid van de Waarheid en de verleidelijke kledij van de Leugen vullen elkaar aan, ook en vooral in het autobiografische proces.

eveneens voor *L'Age d'homme*: de logische (of dialectische) en thematische ordening, het overvloedige gebruik van allegorische figuren, de ruimtelijke structuur,³²⁴ het open einde, de thematiek van de dood (de zelfdoding) en de verrijzenis (in taal). En wanneer Beaujour stelt, dat het autoportret slechts een produkt van de retorica is, "pur discours oiseux, ivresque" (Beaujour 1980: 13), moeten wij in het geval van *L'Age d'homme* constateren dat het Leiris' voortdurende angst is dat zijn autobiografie vervalt tot een esthetisch spel. Wij zullen zien dat zijn vrees gegrond is en dat het openingssessay van *L'Age d'homme*, "De la littérature considérée comme une tauromachie", dat deze vrees articuleert, de autobiografie zelf niet meer kan beschermen. Om deze reden kunnen de uitingen van deze angst een zeker retorisch karakter niet ontzegd worden, zoals wij reeds eerder constateerden. Vervolgens noemt Beaujour het confessiekarakter van het autoportret en zijn intentie tot engagement lege retorische voorwendsels die als alibi voor het schrijven dienen: "Le péché originel de l'autoportrait est donc de pervertir l'échange, la communication et la persuasion, tout en dénonçant cette perversion" (*ibid.*, p.14). Wij hebben geconstateerd dat *L'Age d'homme* inderdaad, als solipsistische tekst, een communicatief "échec" (Bréchon 1973: 2) is. Een andere parallel met Beaujourns descriptie van het autoportret bestaat hieruit, dat Leiris zich als verteller verbergt achter het onpersoonlijke cultuurgoed, dat hij aanwendt om zich te analyseren en te portretteren. Leiris stelt zich in *L'Age d'homme* op als een lijdende mens en de opening van zijn autobiografie lijkt dan ook een profaan *ecce homo*. Het verdwijnen achter zijn *in figura*-wijze van vertellen dreigt zeker zijn tekst tot "[u]ne mémoire sans personne" (*ibid.*, p.39) te maken.

Op een belangrijk punt evenwel wijkt *L'Age d'homme* af van het autoportret, zoals dat in dit geval door Beaujour is gedefinieerd. Voor de autoportrettist staat de ordening van het werk niet *a priori* vast: tijdens het schrijven ontwerpt hij zijn eigen, voorlopige regels. In *L'Age d'homme* nu structureert Leiris expliciet zijn tekst: hij verklaart wat hij verteld heeft, hij kondigt aan wat hij gaat vertellen en in welke

324 Hierbij moet aangetekend worden, dat Leiris niet de stad of het huis als vindplaats voor de "lieux" van zijn *inventio* gebruikt, maar het menselijke lichaam. Leiris vernieuwt de retorische traditie door de "lieux" te erotiseren, hetgeen Beaujour ertoe brengt Leiris als wegbereider van de erotisering van de retorica en van de "*rhétorique du désir*" (1980: 218) te kenschetsen.

volgorde, wat het kader is en welke de centrale hoofdstukken zijn (uiteraard hoeft de lezer het niet met Leiris' aanwijzingen eens te zijn). Juist in de bekentenis "le plan" van *L'Age d'homme* kwijt te zijn (Leiris 1973: 128) bevestigt Leiris er de aanwezigheid van. Met het opstellen van de regels van zijn spel onmiddellijk aan het begin van zijn autobiografie beperkt Leiris niet alleen zijn eigen vrijheid maar ook die van de lezer (voor beide gevallen geldt dit slechts tot op zekere hoogte: Leiris hoeft zich weinig aan te trekken van zijn eigen retorische indicaties en de lezer kan, zoals Jeffrey Mehlman dit formuleert en realiseert, op zoek gaan naar "the organization the text may have which the author did not intend").³²⁵

De zeer vele overeenkomsten tussen Leiris' autobiografie en Beaujours concept van het autoportret maken *L'Age d'homme* echter niet tot een vertegenwoordiger van het genre. Eerder vormen zij een ondersteuning voor de reeds eerder naar voren gebrachte stelling, dat het wenselijk is de grenzen van de genrecode zo breed te formuleren, dat vernieuwingen, die de autobiografie te zien geeft, niet hoeven te leiden tot de instelling van een nieuw subgenre, maar opgenomen kunnen worden in de dynamische, historische definitie van de autobiografie (cf. paragraaf 4.2.1. hierboven).

Philippe Lejeune heeft de paradox van de autobiografie omschreven als enerzijds de noodzaak van een "pacte référentiel" tussen autobiograaf en lezer en anderzijds de vrijheid van de autobiograaf van de historische, biografische waarheid ("le modèle") af te wijken: "Par 'modèle', j'entends le réel auquel l'énoncé prétend *ressembler*" (Lejeune 1975a: 37), zo herhalen wij de belangrijke uitspraak van Lejeune over de bijzondere status van het "pacte autobiographique". In het licht hiervan is het steeds weer unieke wezen van Goethes "Wahrheit" en "Grundwahr", Rousseaus "vérité" etc. besproken en zal nu Leiris' idee van de waarheid worden gezien. Zoals wij zagen dreigt het hermetische karakter van *L'Age d'homme* het werk tot een monoloog "sans destinataire" (Lejeune) te maken, waardoor het concept van het "pacte" zijn communicatieve basis verliest. Echter, aan de kant van de zender speelt zich een vergelijkbare vernietiging af van verwijzingen naar de buitentekstuele werkelijkheid, naar het leven van de auteur als

³²⁵ Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Levi-Strauss* (1974), p.77.

"modèle". Het verschijnsel van de decontextualisatie, dat Pagnini (1987) zo kenmerkend achtte voor de fictie, dringt nu het genre van de autobiografie binnen (c.f. paragraaf 1.2.1.1. hierboven). Een aantal aspecten van de structuur van *L'Age d'homme*, waarop later ingegaan zal worden, heeft tot gevolg dat het bestaan van een "modèle" overbodig wordt. Zo verdwijnt de verteller achter zijn collage-techniek en verliest hij zijn spatio-temporele bepaaldheid door voortdurend het persoonlijke te allegoriseren en te mythologiseren. Bovendien heeft het opheffen van het verschil tussen heden-"ik" (de verteller) en verleden-"ik" (de protagonist) tot gevolg, dat slechts de vertelde wereld overblijft. Voor Leiris geldt niet meer dat hij tracht een gelijkenisrelatie tot stand te brengen tussen "l'énoncé" en "le modèle", want het gesloten karakter van *L'Age d'homme* plaatst ook dit "modèle" buiten het kader, waardoor "le pacte référentiel" ontbonden wordt en "le pacte autobiographique" zelfs niet meer de pretentie bezit tegemoet te komen aan de historische "waarheid". Leiris' voortdurende expliciete aandacht voor de rol van de "poésie" in zijn autobiografie bevestigt dit standpunt: *L'Age d'homme* leidt tot een geschreven "zelf", een standbeeld als "un seul bloc solide" (Leiris 1973: 20). De waarheid in *L'Age d'homme* is, zij het vanuit andere motieven, dezelfde als die in *Berliner Kindheit*, namelijk uitsluitend een talige waarheid. In *L'Age d'homme* beschrijft Leiris niet zijn weg naar "l'âge d'homme", maar schrijft hij zijn "l'âge d'homme": "écrire son âge d'homme" (Mehlman 1974: 100; cf. ook p.77).

Wanneer wij, ter afsluiting, de aard van de aarzelingen die Leiris ten aanzien van zijn autobiografisch project uit, bekijken, dan blijken deze alle in het verlengde te liggen van zijn langzame ontdekking dat zijn medium, de taal, sterker is dan hijzelf. Hij ziet, en wij met hem, de illocutionaire status van *L'Age d'homme* verglijden van een biecht vol moreel engagement tot een esthetische, vrijblijvende constructie. Voor zover *L'Age d'homme* niet tegemoet is gekomen aan Leiris' intentie met dit werk mag het een "échec" genoemd worden en vormt het een noodzakelijk stadium op weg naar *La Règle du jeu*. Aan het slot van het eerste ("nulde") hoofdstuk, wanneer hij de twee figuren introduceert, die de verdere vorm en inhoud van *L'Age d'homme* zullen bepalen, erkent hij reeds, dat hij beide (Lucretia en Judith) "arbitrairement peut-être" (Leiris 1973: 41) tot allegorische hoogte heeft verheven. Op de fouten, die hij zich verwijt aan het slot van het eerste (feitelijk het tweede) hoofdstuk, namelijk het verleden te misbruiken volgens "une

manière tendancieuse" (51), zijn wij reeds ingegaan. Leiris' onzekerheid groeit, naarmate hij verder schrijft: hij karakteriseert zijn themata als "inconsistants et arbitraires" en ziet dat de structuur dreigt te vervallen tot "un simple procédé de composition esthétique" (128; op p.134 herhaalt hij beide zelfverwijten).

Bréchon wijst erop, dat de dubbelzinnigheid die het vertellen van *L'Age d'homme* kenmerkt ("un contexte 'objectif'" versus "[un] style subjectif" (op. cit., p.80)) aanvankelijk in het voordeel van de eerste pool uitvalt. Hij wijst daarvoor op het gebruik van eenvoudige taal, van korte zinnen, opsommingen, essayistische argumentaties, encyclopedische verklaringen en *ad hoc*-toelichtingen. Snel slaat de dominantie om naar de andere pool, die van de subjectiviteit. Deze komt tot uitdrukking in langere, complexe zinnen, waarin de verteller als in "un labyrinthe" ronddwaalt,³²⁶ uiteindelijk niet meer op zoek naar het geheim, de revelatie of "le sacré", maar waarin de doelbewuste omweg niets anders is dan de uitdrukking van het zoeken zelf. *L'Age d'homme* eindigt onvoltooid in een regel met puntjes. Het schrijven van steeds complexere zinnen komt aan de ene kant voort uit de scepsis ten aanzien van zijn eigen project ("(...) l'hésitation, la crainte de se tromper, l'aveu d'ignorance" (Bréchon 1973: 80)), aan de andere kant draagt Leiris' "Sprachskepsis" daar in belangrijke mate toe bij, zoals hij zelf niet nalaat te onderstrepen: "Je suis incapable ici de m'exprimer clairement (...)", want de twee centrale begrippen, waar het hem op dat moment om gaat "-terreur et pitié-" blijven voor hem vaag (Leiris 1973: 153). De onmacht is hier nu niet van kentheoretische of psychologische aard, maar vloeit voort uit het besef "que l'écriture n'est pas innocente (...)" (Bréchon 1973: 81). In *L'Age d'homme* ontdekt Leiris de beperkte mogelijkheden van de taal, maar vooralsnog is het zijn eigen strategie die hem op de eerste plaats tegenwerkt, een strategie die zich kenmerkt door een "[é]criture un peu honteuse, qui signale elle-même ses insuffisances (...)" (*ibid.*).

³²⁶ Bréchon 1973: 81. Een voorbeeld dat Bréchon geeft van de syntactische complexiteit die een gevolg is van de complexiteit van het behandelde onderwerp is de laatste zin van het sub-hoofdstuk "L'Âme" (Leiris 1973: 38). En in het sub-hoofdstuk "Femme de Preux" (*ibid.*, p.58) wordt het gevecht tussen Roland en Olivier impressionistisch, gehaast verteld; opnieuw weerspiegelt de vorm de inhoud. Aan de wereld van het kind (de context van het vertelde) wordt op geen enkele wijze meer rechtgedaan.

De overgang van *L'Age d'homme* naar *La Règle du jeu* wordt gevormd door een verschuiving van de middelen: waar beelden en allegorieën falen, wordt nu de taal zelf als orakel geraadpleegd. Het onderscheid tussen beide vormen van autobiografisch schrijven is *qua* inhoud, vorm en functie, zeer groot. De grens tussen "écrire" en "vivre" vervaagt in *La Règle du jeu*. Het zoeken naar "une règle du jeu" is tegelijk het zoeken naar een *ars scribendi* en naar een *ars vivendi*. Het bestaan van deze regel, "la règle d'or", is niet eens gepostuleerd, maar slechts voorgewend als excuus om te blijven schrijven. Leiris zal hem dan ook niet vinden. Hier ligt een belangrijk verschil tussen *L'Age d'homme* en *La Règle du jeu*: in dit eerste werk heeft Leiris de regels van het spel van tevoren vastgelegd en heeft hij tevens het bestaan van een waarheid, als aprioristisch gegeven, tot uitgangspunt genomen en gestalte gegeven in de allegorische figuren van Lucretia en Judith (of liever: Judith als Medusa, cf. Leiris 1973: 149). Ook het perspectief, "l'érotisme", van *L'Age d'homme* ("la perspective est tout" schrijft Leiris over zijn zelfportret in de eerste pagina's van het boek (*ibid.*, p.26)) wordt als te reductionistisch afgewezen. Het vooropgezette plan van *L'Age d'homme* werkt eindeloos condenserend (cf. het hieronder volgende citaat uit "De la littérature considérée comme une tauromachie"), de afwezigheid ervan in *La Règle du jeu* eindeloos expansief.³²⁷

Het eerste deel van *La Règle du jeu*, *Biffures*, verschijnt in 1948 en is voor een belangrijk gedeelte reeds voltooid wanneer Leiris in 1946 aan *L'Age d'homme* de inleiding "De la littérature considérée comme une tauromachie" toevoegt. Tot op zeker hoogte vormt dit opstel een brug tussen beide autobiografieën. Wanneer Leiris retrospectief spreekt over zijn intentie met *L'Age d'homme* ("Faire un livre qui soit un acte" (Leiris 1973: 14)), dan klinkt hier de wens uit tot een synthese van *poësis* en *praxis*, die in *La Règle du jeu* aan de orde komt. Wanneer hij dieper ingaat op het probleem van de *poësis* in *L'Age d'homme*, dient zich het probleem van de vrijblijvendheid aan, dat wij reeds uit het voorwoord uit 1939 (met de *torero*-metafoor) kennen. Leiris schrijft:

Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination; en

³²⁷ Aan *La Règle du jeu* zal in het volgende, afsluitende hoofdstuk uitvoerig aandacht besteed worden.

somme: la négation d'un roman. Rejeter toute affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non pas seulement des faits vraisemblables, comme dans le roman classique), rien que ces faits et tous ces faits, était la règle que je m'étais choisie. (Leiris 1973: 15)

Als pragmatisch document is dit opstel, getuige onder andere deze intentieverklaring, van grote betekenis voor de inhoud van Leiris' "pacte autobiographique", maar het moet met een zekere terughoudendheid gebruikt worden voor de interpretatie van *L'Age d'homme* zelf, dat meer dan elf jaar eerder werd geschreven. Het is eerder zo, dat Leiris in dit opstel het tegenovergestelde aankondigt van wat hij in de autobiografie zelf zal gaan doen (c.q. elf jaar geleden heeft gedaan).

De regel die Leiris zichzelf heeft opgelegd ("être vrai") komt paradoxalerwijs voort uit "une exigence esthétique" (*ibid.*, p.17). Om die waarheid zo authentiek mogelijk te maken zal hij zichzelf aan een dreiging blootstellen, die het doodsgevaar van de *torero* weerspiegelt: "(...) écrire le récit de ma vie vue sous l'angle de l'érotisme (angle privilégié, puisque la sexualité m'apparaissait alors comme la pierre angulaire dans l'édifice de la personnalité) (...)" (19). Het is dit perspectief dat Leiris in een positie moet brengen, die vergelijkbaar is met die van de stierenvechter.

De eis van schoonheid gepaard met doodsdreiging (net als de *torero* wil Leiris de hoogste artistiekeit verbinden met de gevaarlijkste openheid) kan niet anders dan ambivalenties opleveren, zo hij al te realiseren is. Leiris' "règle de méthode" (21) behelst enerzijds esthetische aspecten als "style" en "composition" (22), die een zekere "grandeur" (13) aan de kale maar ware biografische feiten moet geven. Anderzijds wil Leiris, nog steeds gehoorgevend aan "cette règle 'tauromachique'" (22) streven naar "[le] maximum de la véracité" door middel van "un ton aussi objectif que possible" (20). Hinkend op twee benen formuleert Leiris in zijn extreme vorm de permanente dialectiek in de autobiografische speech act. In dit retrospectieve opstel levert hij een achterhoedegevecht: de strijd is reeds, ook in *L'Age d'homme*, zoals wij hebben gezien, in het voordeel van de esthetische component beslist. Niettemin verdient Leiris' expliciete formulering van het probleem (die zeker tot taak heeft bij te dragen in juist het vergroten van het effect van authenticiteit) nog enige aandacht.

In de traditionele autobiografie viel de keuze tussen de beide intenties (artistiekeit en oprechtheid, esthetiek en ethiek) op de tweede mogelijkheid (hetgeen het aandeel van de eerste niet uitsloot). Leiris

inventariseert in 1946 opnieuw deze beide opties en brengt vervolgens de kern van de autobiografische illocutie verbluffend scherp onder woorden. Hij stelt namelijk, dat hij *L'Age d'homme* geschreven heeft met de pretentie ("je prétendais", p.20) zo objectief, waarheidsgetrouw en risicovol mogelijk zijn leven te beschrijven, en dat hij tegelijkertijd pretendeerde ("je prétendais", p.22) een zo fraai mogelijke stijl ten toon te spreiden. Welnu, juist deze *dubbele* pretentie vormt het unieke en paradoxale karakter van de speech act die "autobiografie" heet, zoals in paragraaf 1.2.1.2. hierboven uiteen is gezet.³²⁸

4.4.2. De semantische component

Het semantische universum van *L'Age d'homme* is bijzonder complex, omdat wij hier niet alleen veel en ver uiteenlopende semantische velden aantreffen, maar ook omdat deze vrijwel onontwarbaar met elkaar verweven worden en zelfs met elkaar samenvallen, wanneer blijkt dat zij onderling verwisselbaar zijn. Leiris zelf geeft een groot aantal aanwijzingen op grond waarvan de inkleuring van het semantische universum tijdens de lectuur gestuurd wordt (e.g. zijn liefde voor het theatrale, zijn neiging tot allegoriseren, het gekozen perspectief van de erotiek *etc.*). Isotopieën op deze terreinen liggen voor de hand, maar, afgaande op Leiris' herhaaldelijk uitgesproken twijfel, mag de lezer er op voorbereid zijn niet zelden op tegenstrijdige isotopieën te stuiten.

Vanwege Leiris' overvloedige autoreflexieve commentaar is het risico niet denkbeeldig, dat de interpretator in de strikken dreigt te lopen, die de verteller voor hem uitgezet heeft. Ontsnappen aan deze dreiging is mogelijk door bijvoorbeeld op zoek te gaan naar wat er niet staat, naar "la lacune", "le vide", "le trou", "la manque" *etc.* (zoals Lejeune (1975b) dit doet), of door het werk tegen de draad in te lezen, speurend naar wat wel aanwezig is, maar verborgen blijft (zoals Mehlman (1974) doet). Lejeune kiest voor een primair Freudiaanse (en

³²⁸ Zie met name noot 60, waarin verwezen wordt naar Lejeune 1983: 423. Het moge duidelijk zijn dat een van de meest fundamentele wijzigingen in de genrecode van de autobiografie tijdens het Modernisme het loslaten van de dubbele pretentie is, die in de ontwikkeling van de autobiografie in de negentiende en twintigste eeuw de vorm van het genre voor het grootste deel bepaald heeft.

wat minder Lacaniaanse) en Mehlman voor een Lacaniaanse en deconstructivistische lectuur. Hier zal het uitgangspunt opnieuw de semantische component van het beschrijvingsmodel van de traditionele autobiografie zijn, dat wordt gekoppeld aan de semantische component van de periodecode van het Modernisme, hetgeen een gedeeltelijk nieuw licht op de tekst zal doen schijnen.

Leiris postuleert een persoonlijk mysterie, dat zijn identiteit bepaalt. Deze vooronderstelling zijn wij eerder tegengekomen in *Berliner Kindheit* en *Everybody's Autobiography*; het wegvallen van deze vooronderstelling zal een cruciale stap vormen op weg naar de Postmodernistische autobiografie. In 1933, na zijn psychoanalytische kuur, is hij tot de zekerheid van het bestaan van een dergelijke onveranderlijke kern gekomen:

Ce que j'y ai appris surtout c'est que, même à travers les manifestations à première vue les plus hétéroclites, l'on se retrouve toujours identique à soi-même, qu'il y a une unité dans une vie et que tout se ramène, quoi qu'on fasse, à une petite constellation de choses qu'on tend à reproduire, sous des formes diverses, un nombre illimité de fois.³²⁹

Ook een dergelijk onpersoonlijke formulering van het meest persoonlijke hebben wij in de autobiografieën van Gertrude Stein en van Walter Benjamin aangetroffen. Deze onveranderlijke kern (Stein spreekt van "human mind") is belangrijker dan de wisselvalligheid die het individu in zijn doen en laten ten toon spreidt (Stein spreekt hier van "human nature"), maar die toch terug te voeren is op "une unité". De parallellie met *Berliner Kindheit* laat zich illustreren aan Benjamins beeld van het verzamelen: de autobiografie is een verzameling van herinneringen en het spiegelbeeld van de verzamelaar. Nu is een verzameling een willekeurige chaos, wanneer de verbindende, verborgen uniciteit van de verzamelaar ontbreekt. In *L'Age d'homme* gaat Leiris op zoek naar die geheime "unité", die aan zijn herinneringen een samenhang moet geven.³³⁰ De weg die Leiris wil gaan is een weg

³²⁹ Leiris 1973: 201. Op Leiris' ambivalente houding t.o.v. de psychoanalyse zal echter hieronder ingegaan worden.

³³⁰ Hetzelfde kan gezegd worden voor Leiris' dromenboek *Nuits sans nuit*: de compilatie van dromen is een ondoordringbaar labrynt, waarin de (onzichtbare, maar alom aanwezige) unificerende kracht van de dromer alleen de weg kan wijzen.

naar binnen: introspectie en interiorisering zijn de middelen die *L'Age d'homme* de spiegel van de werking van het bewustzijn moeten maken. Het beeld van de weg als zoektocht, dat bij Benjamin "sich verirren" en bij Stein "to wander" heette, vinden wij hier bij Leiris terug ("ces souvenirs échelonnés sur divers stades de mon enfance" (Leiris 1973: 40). Bréchon schrijft over Leiris' intentie om het vertellen de weg van het bewustzijn te laten volgen: "(...) la loi qu'il a observée en écrivant *L'Age d'homme*: essayer de reproduire par l'écriture le mouvement d'une conscience qui parcourt sa propre étendue" (*op. cit.*, p.26).

Wanneer het semantische veld van de "individualiteit" uit de traditionele autobiografie op deze wijze een exclusieve psychologische invulling krijgt, betekent dit, dat het semantische veld van de "werkelijkheid" een ondergeschikte positie in zal nemen en dat de relatie tussen beide juist niet het seem [harmoniciteit] zal bezitten, een verschijnsel dat zich in de loop van de negentiende eeuw steeds sterker heeft gemanifesteerd. Het isolement dat Leiris kiest is, zoals wij in de vorige paragraaf hebben gezien, enigszins ambigu: de onthechtheid komt tot uitdrukking in het communicatieve vacuüm, dat zijn autobiografie vertoont (*cf.* wat er hierboven over het "pacte autobiographique" van *L'Age d'homme* is geschreven), terwijl Leiris, om zijn confessie boven het niveau van exhibitionistische koketterie uit te tillen, juist de dreiging van een oordelend en veroordelend publiek nodig heeft. Leiris' geweten spreekt zich in 1946 expliciet uit: "Il resterait, néanmoins, cet engagement essentiel qu'on est en droit d'exiger de l'écrivain (...)" (Leiris 1973: 23). Wanneer hij de waarheid schrijft en de taal niet misbruikt, heeft hij aan die eis voldaan, zo meent hij (*ibid.*). Een tweetal pagina's voor het einde van *L'Age d'homme* erkent hij evenwel, dat hij uiteindelijk gevangen blijft binnen het volgende alternatief:

le monde, objet réel, qui me domine et me dévore (telle Judith) par la souffrance et par la peur, ou bien le monde, pur phantasme, qui se dissout entre mes mains, que je détruis (telle Lucrèce poignardée) sans jamais parvenir à le posséder. Peut-être s'agit-il surtout pour moi d'échapper au dilemme en trouvant un moyen tel que le monde et moi -l'objet et le sujet- nous nous tenions debout l'un devant l'autre, de plain-pied, comme devant le taureau se tient le *matador*? (Leiris 1973: 201-202)

Hoezeer Leiris dit in "De la littérature considérée comme une tauromachie" ook nastreeft, de parallellie autobiograaf - stierenvechter

is onjuist en vooral bedriegelijk.³³¹ Aan de figuur van Cleopatra illustreert hij de enige mogelijkheid object en subject te verbinden, tegelijk de ander en zichzelf te zijn ("devenir à la fois *soi* et *l'autre*" (*ibid.*, p.141)) en die luidt: zelfmoord. Nu is dit, zo wijst Bréchon er op, juist de fout die Narcissus heeft gemaakt: het verlangen zichzelf en de ander te zijn is hem fataal geworden. Bréchon vervolgt: "Une autre manifestation de cette fascination de soi, c'est le désir d'isolement et de protection (...)" (1973: 40).³³² De angst voor de ander en het verlangen ernaar gaan samen, de dreiging van de dood ligt besloten in de liefde voor de ander (Leiris 1973: 178). Leiris verklaart zijn eigen gedrag: zijn angst bestaat uit "peur" en "timidité" (179), uit angst voor de dood en verlangen naar "le sacré":

L'amour -seule possibilité de coïncidence entre le sujet et l'objet, seul moyen d'accéder au sacré que représente l'objet convoité dans la mesure où il nous est un monde extérieur et étrange- implique sa propre négation du fait que tenir le sacré c'est en même temps le profaner et finalement le détruire en le dépouillant peu à peu de son caractère d'étrangeté. (176)

"Le sacré" moet onaangeroerd blijven en liefde is een vorm van "profanation" van "le sacré", een vernietiging waar het verlangen naar streeft. Het heilige, het taboe, het raadsel, het geheim moet als geheim bewaard blijven; het is slechts toegestaan *in schijn*, alsof, in de vorm van het spel, het theater, het ritueel, het stieregevecht *etc.* het sacrale te benaderen. Het onthullen van het geheim is de vernietiging ervan, de vereniging met de ander betekent de dood. Aldus "bewijst" Leiris de noodzaak van zijn "detachment".

De protagonist in *L'Age d'homme* heeft het observeren, dat afstand schept en het object onaangetaast laat, tot zijn centrale activiteit gemaakt, welke de ontplooiing van andere activiteiten verhindert.³³³ Ook anderszins kenmerkt hij zich door passiviteit: "son [van *L'Age*

³³¹ Leiris immers schept steeds zijn eigen, gefingeerde doodsdreiging en formuleert zijn eigen, rituele regels.

³³² De zelfbescherming vormt een centraal gegeven in *L'Age d'homme*: kleding, "autopétrification", travestie, toneelspel, alle middelen worden aangewend om het "zelf" tegen de ander, maar vooral tegen de dood, te beschermen. De meest defensieve en versluisende strategie is natuurlijk die van het schrijven: "la poésie" als "refuge" (Leiris 1973: 177).

³³³ Simon (1984: 116) wijst op de predilecties voor het visuele in *L'Age d'homme* en voor het auditieve in *La Règle du jeu*.

d'homme; O.S.] 'héros' est toujours *en attente*, et à la limite *irresponsable (...)*" (Simon 1984: 77). Het tweede aspect dat Simon hier noemt wijst in de richting van het ontvluchten van *c.q.* het zich verzetten tegen de heersende ethiek; door middel van zijn taboedoorbrekende ontboezemingen is Leiris in dit laatste zeker geslaagd.³³⁴

De passiviteit van de held bezit ook een "*substance de mélancolie*" (Leiris 1973: 157) en op de betekenis daarvan zijn wij ingegaan in verband met Susan Sontags interpretatie van het melancholische in het werk van Walter Benjamin. Niet alleen brengt de (noodzakelijke) afwezigheid van het verlangde, de onbereikbaarheid van "le sacré", een aanleiding voor de melancholische houding met zich mee, ook en vooral is het Leiris' besluiteloosheid die hem daartoe voert. Leiris gaat (uiteeraard) diep in op zijn chronische onzekerheid en op wat hij zijn belangrijkste karaktereigenschap noemt, namelijk zijn instabiliteit, die hem ervan weerhoudt keuzes te maken en tot *praxis* te komen. Zijn nimmer aflatende neiging tot het maken van voorbehouden vormt een topos, de formulering ervan eveneens:

Toute ma vie est faite de ces balancements: tranquille, je m'ennuie à mourir et souhaite n'importe quel dérangement, mais pour peu que survienne dans mon existence un élément réel de bouleversement, je perds pied, j'hésite, j'élude et je renonce le plus souvent. (Leiris 1973: 137)

Leiris zet deze reflectie nog een pagina voort en noemt voorbeelden uit alle levensgebieden (cf. ook p.158). Relevant voor dit kader zijn bijvoorbeeld zijn verlangen én zijn angst om "le sacré" te kennen (176-7), het verlangen op te gaan in de hem omringende wereld en zich ervan te distantiëren (185-6), het kunstenaar willen zijn en toch maatschappelijk te willen functioneren (183 *sqq.*), het tegelijk zich te willen verstenen (als bescherming tegen "cette horreur sacrée" (173)) en het verlangen als vloeistof te willen opgaan in zijn omgeving ("se

³³⁴ Pilling begrijpt m.i. niet volledig welke de rol van de erotiek in *L'Âge d'homme* is. Hij schrijft: "*L'Âge d'homme* is indeed an overwhelmingly sexual book, although far too chilly to be in any sense pornographic" (Pilling 1981: 75): alsof Leiris een autopornografie had willen schrijven. Leiris had geen ethische intentie met *L'Âge d'homme*, zo meent Simon, of beter geformuleerd: "La morale de Leiris est une morale qui s'insurge contre la morale (...)" (1984: 36). Natuurlijk mogen wij hier een element van Leiris' in schijn afwezige engagement localiseren.

liquéfier" (113)). Van een zeer opmerkelijke ambivalentie getuigt zijn houding ten opzichte van de psychoanalyse: in *L'Age d'homme* gebruikt hij een groot aantal ideeën en termen uit de Freudiaanse psychoanalyse, maar wijst haar belang af op p.153, accepteert haar (202) om haar later (211) opnieuw af te wijzen. Bréchon constateert, dat Leiris niet alleen de interieure werkelijkheid, maar ook de exterieure werkelijkheid als dubbelzinnig ervaart (op. cit., p.33), hetgeen volgens Bréchon tot een ethische connotatieverschuiving leidt: "[l]e bien et le mal échangent ainsi leur signes (...)" (*ibid.*, p.34). Zoals wij uit de woorden van Simon eerder hebben opgemaakt, verzet Leiris zich tegen de contemporaine ethiek.³³⁵

De voorlopigheid van het autobiografisch vertellen is logisch verbonden met Leiris' ambivalentie. Een cluster van verwante semenen tekent zich nu duidelijk af: [amoraliteit], [voorlopigheid], [instabiliteit], [ambigüiteit] en [passiviteit]. De noten die Leiris toevoegt aan de nieuwe druk in 1946 bevestigen de relativiteit van zijn onderneming; als Modernistisch thema (en als echo van Gertrude Steins "One can do anything all over") klinkt het begin van de eerste noot:

J'en aurai quarante-cinq quand ces pages reparaitront. Un tel écart justifierait un nouveau livre. (209)

Wellicht kan deze algehele aarzeling een verklaring vormen voor de vier jaar, die tussen de voltooiing van *L'Age d'homme* en de publicatie ervan liggen. Op Leiris' "Sprachskepsis" is hierboven reeds gewezen en ook deze valt binnen het kader van de twijfel aan doel en middelen. De ervaring dat taal tekortschiet³³⁶ is een mogelijkheid om de ervaring van het onzegbare, e.g. "d'émotions indicibles" (Leiris 1973: 190), te benoemen. Als fenomeen mag deze ervaring een kenmerk heten van wat Claude Mauriac "l'alittérature"³³⁷ noemt.

³³⁵ Een korte verwijzing naar de vorige paragraaf voor wat betreft ambivalenties op pragmatisch niveau moet hier volstaan. Er is daar gesproken over de dubbele illocutie autobiografie - essay en over het conflict "vérité" - "poésie".

³³⁶ Simon schrijft, dat Leiris niet alleen de grenzen van de taal ervaart, maar "cette défaite du langage" (1984: 7) ook gestalte geeft. Feitelijk geldt dit pas voor *La Règle du jeu*. Leiris erkent in *La Règle du jeu* op de eerste plaats de beperkingen van zijn aprioristische uitgangspunten in *L'Age d'homme*.

³³⁷ Mauriac bespreekt het werk van Leiris in zijn *L'alittérature contemporaine* (1969), pp.69-88. Over de auteurs die hij onder deze noemer bijeenbrengt

Philippe Lejeune maakt deze notie van "l'ineffable" tot kern van zijn boek over Leiris. Hier voorbijgaand aan zijn woord-voor-woord-lectuur van het eerste deel van *L'Age d'homme* zij hier slechts zijn conclusie gegeven: "il est impossible de parler du père" (Lejeune 1975b: 132). Het bijzonder grote aantal vrouwen dat verschijnt in het boek interpreteert Lejeune als een "signifiant", waarvan de laatste "signifié" steeds ontbreekt. Leiris begint het verslag van zijn verleden met te constateren, dat er geen herinneringen zijn aan zijn allereerste jaren (Leiris 1973: 30) en dat de oudste herinneringen, die hij wel weet te vertellen en die voor hem het kader voor de rest van het boek vormen, feitelijk onbelangrijk zijn (40). Wat hij niet meer weet vormt het essentiële, wat onzegbaar is constitueert zijn identiteit. Lejeune heeft het tot zijn taak gemaakt deze "lacune", het ontbrekende en het onzegbare, onder woorden te brengen, hetgeen resulteert in het postuleren van "une scène originaire".³³⁸

Om te vertellen wat wel verteld kan worden gebruikt Leiris een negatief "Bildungs"-model. Vertrekkend vanuit zijn jeugd als

schrijft hij het volgende: "Tout en utilisant les procédés de leur époque et en suivant peu ou prou les modes, les meilleurs auteurs ont toujours cherché à transmettre l'*inexprimable* par les moyens de la littérature mais, dans la mesure du possible, sans littérature" (p.11, mijn cursivering). In het Modernisme wordt "l'inexprimable" als nog nog wel, in het Postmodernisme als niet meer in een kunstwerk voorstelbaar ervaren, aldus Jean-François Lyotard. Hij formuleert dit onderscheid scherp en wijst daarbij op het thema van de leegte, dat voor Leiris' autobiografie zo fundamenteel is: "modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the *missing contents*" (François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?" (1983), 340, mijn cursivering). Het aspect van de nostalgie en dat van de melancholie zijn in het hoofdstuk over Walter Benjamin in verband met elkaar aan de orde gesteld. Aan het probleem van het voorstellen van "the unrepresentable", dat in het Modernisme nog indirect voorgesteld kan worden, maar in het Postmodernisme gethematiseerd wordt en in de tekst zelf aanwijsbaar en gematerialiseerd wordt, zal een deel van het volgende hoofdstuk zijn gewijd.

- 338 Lejeune 1975b: 27 *sqq.* Elders (1975c: 278) vergelijkt Lejeune *L'Age d'homme* met Kafka's brief aan zijn vader, die niet bedoeld was om verstuurd te worden. Het was een brief zonder "destinataire" die in deze hoedanigheid vooral één ding bewees: "*l'impossibilité de parler*". Vooruitlopend op wat hieronder over "le sacré" nog gezegd zal worden en anticiperend op Leiris' vervolg van zijn autobiografie met *La Règle du jeu* is een andere typering van het onzegbare op zijn plaats: "Balancier entre l'innommable (la mort) et l'indicible (l'oracle et le secret), entre le vide fascinant et le trésor caché (...)" (*ibid.*, p.279).

paradijselijk verleden (29, 184) beschrijft hij de spiraal die hem naar "l'âge d'homme" voert, het traditionele eindpunt van de "Bildungsroman", en spreekt daarover als een "dégradation de l'absolu, [une] progressive dégénérescence" (29). Nadat hij het kader van *L'Âge d'homme* geschetst heeft kondigt hij aan het slot van het "nulde" hoofdstuk "le sujet" van zijn boek aan: "comment le héros -c'est-à-dire Holopherne- passe tant bien que mal (et plutôt mal que bien) du chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité" (42).³³⁹ Het negatieve karakter dat de toenemende chaos met zich meebrengt geeft aanleiding tot een pessimistische visie, niet alleen op zijn eigen ontwikkeling³⁴⁰ maar ook met betrekking tot de toekomst. Op een wijze, zoals wij die eerder in *Berliner Kindheit* zijn tegen gekomen, is Leiris van mening, dat de toekomst reeds sporen in het heden heeft achtergelaten. Deze sporen geven slechts een negatieve richting aan, welke Benjamins eschatologische visie in herinnering brengt. Bréchon spreekt van Leiris' "crainte superstitieuse d'un avenir tragique caché dans le présent comme une menace diffuse" (Bréchon 1973: 34).

De kindertijd kenmerkt zich door een (naïve) eenheidsvisie en dit geldt eveneens voor de primitieve mensheid (en voor de neuroticus). Leiris tracht deze eenheidsvisie te reconstrueren en de waarheid ervan te bevestigen. De verborgen eenheid, die de kern van de individualiteit vormt, kan en mag echter niet beschreven worden, maar waar de inhoud taboe is, kan de vorm deze rol overnemen: Leiris streeft naar "[l']identité (...) de la forme et du fond" (Leiris 1973: 21) en voor de gedwongen omweg via de vorm. Hoe chaotisch de vorm ook moge schijnen, hij is als eenheid bedoeld, "tentant de ramasser ma vie en un seul bloc solide (objet que je pourrais toucher comme pour m'assurer contre la mort (...))" (20).

³³⁹ Lejeune beweert dat Leiris exact omgekeerd werkt: vertrekkend vanuit de orde vervalst de protagonist in de ongrijpbare chaos. Hij baseert deze stelling op zijn interpretatie, dat Leiris de chaos van zijn neurose tracht te rechtvaardigen door op de natuurlijkheid ervan te wijzen tijdens zijn kindertijd. Wat "dégradation" lijkt is feitelijk "permanence" van zijn gedrag. Alleen de context is veranderd (Lejeune 1975b: 19). Op de depersonaliserende strategie van het zichzelf beschrijven in de vorm van allegorieën en mythologische figuren zal hieronder teruggekomen worden.

³⁴⁰ "*L'âge d'homme* est une éducation sexuelle comme le roman de Flaubert était une éducation sentimentale: la révélation d'une frustration, l'apprentissage d'une misère spirituelle" (Bréchon 1973: 4). Het model van de "Bildungsroman" ondergaat een nieuwe metamorfose.

Dit streven naar unificatie gaat samen met dat naar totaliteit. Hoewel Leiris weliswaar voor één perspectief kiest in de beschrijving van zijn leven (sc. dat van "l'érotisme"), hoopt hij daarmee toch tot een "vue panoramique" (41) te komen, menend dat een selectieve werkwijze wel een beperkt, maar toch representatief beeld kan opleveren. Hij spreekt dan ook van "condenser tout mon univers" (*ibid.*). Wezenlijk is echter, dat ook deze totaliteit gepostuleerd is en een utopische karakter bezit: Leiris' visie kenmerkt zich door "une totalité supposée où tout s'équilibrerait" (Bréchon 1973: 34). Leiris wil tot een dergelijke omvattende synthese komen, een synthese die ook subject en werkelijkheid met elkaar verbindt. Zijn opzet faalt, Leiris inventariseert vooral de onmogelijkheden in *L'Age d'homme*. Simon vergelijkt Leiris met een archeoloog die aan de hand van een fragment het geheel tracht te reconstrueren en moet ontdekken hoeveel mogelijke configuraties van het verleden afvallen (1984: 39 en 99). Walter Benjamin heeft evenzo voor zijn autobiografische activiteit het beeld van de archeoloog gebruikt.³⁴¹

Het motief van de autobiograaf als archeoloog refereert tevens aan de neiging van Leiris om in het individuele het algemene aan te wijzen en met behulp van het algemene het individuele te verklaren *c.q.* te bewijzen. Deze veralgemeniserende tendens (ontogenetische = fylogenetisch) heeft een sterk depersonaliserend en totaliserend effect. Leiris' professionele activiteiten als etnograaf zullen zeker hebben bijgedragen tot een dergelijke visie. Expliciet vergelijkt hij de chaos

³⁴¹ Cf. hierboven noot 227. Ook Lejeune (1975b: 46 en 111) en Bréchon (1973: 27) vergelijken de werkwijze van Leiris met die van een archeoloog. Dit mag een verwijzing naar wat Paul Ricoeur schrijft over de omgang van de historicus met het verleden rechtvaardigen (cf. paragraaf 1.2.1.2.). Ricoeur bespreekt in zijn *Temps et Récit III* het procédé van de analogie, dat de kern uitmaakt van de narrativisering die de historicus onderneemt wanneer hij het verleden (re-)construeert. De voorstelling van wat afwezig is heeft op basis van analogie de pretentie de waarheid te zijn. Voor Leiris, die eveneens van het procédé van de analogie gebruikt maakt (de tekst staat voor de onzegbare, verborgen kern), en voor de historicus geldt: "Elle [sc. la catégorie de l'Analogie; O.S.] ne dit qu'une chose: les choses ont dû se passer *comme* il est dit dans le récit que voici; grâce à la grille topologique *l'être-comme* de l'événement passé est porté au langage" (Ricoeur 1985: 224). De grens tussen archeoloog/historicus en romancier vervaagt. Hun afzonderlijke pretenties blijken samen te vallen. Dit is wat wij in *L'Age d'homme* hebben geconstateerd: Leiris' "pacte" bestaat slechts uit een enkelvoudige pretentie, zoals wij, zijns ondanks, in de vorige paragraaf hebben geconstateerd.

van de allereerste kinderjaren met "les temps mythiques" (1973: 34) van de mensheid. Op de vooronderstelling van een analogie tussen vroege kindertijd en vroege mensheid berust voor een deel Leiris' gebruik van archetypische figuren en mythen in *L'Âge d'homme*: parallel aan de ongeschreven prehistorie van de autobiograaf (de niet te herinneren vroegste kindertijd) staat de ongeschreven prehistorie van de mensheid. Leiris laat niet na de lezer er op te wijzen, dat hij de Antieke, mythologische beelden gebruikt om zijn persoonlijke obsessies (die hij op deze wijze van de meest subjectieve tot de meest objectieve maakt) vorm te geven.

Het dubbele proces van condenseren en generaliseren heeft tot gevolg dat Leiris zijn visie op "identiteit" zeer scherp beperkt en die beperkingen hoopt te compenseren door de essentie van zijn individualiteit te extrapoleren naar "het individuele" in ieder mens. Zeker is het mogelijk in deze generalisering een poging te zien om de gestoorde relatie tussen subject en werkelijkheid te verbeteren. De belangrijkste semantische velden die het individuele en het algemene verbinden zijn die van de (reeds besproken) omgekeerde "apprentissage", van het spel/theater, van de mythologie en van de allegorie.

Leiris' hang naar het theater en het theatrale is hierboven een aantal malen aan de orde geweest. Nog voor hij de lezer zelf van deze liefde op de hoogte heeft gesteld (1973: 44) is het reeds de theater-metaforiek, die Leiris gebruikt om zijn "rol" in de gebeurtenissen die hem overkomen te beschrijven: het overrompeld worden door wat hij zich als zijn eerste erectie herinnert, wordt met een nadrukkelijk aanwezige theater-isotopie beschreven (39-40). Afwisselend is Leiris toeschouwer van een mysterie en speler in een tragedie en niet zelden vallen beide rollen samen (e.g. 51 en 157) en van die verdubbeling gaat een verlamnende werking uit. Het classeem [theatraliteit], dat in heel *L'Âge d'homme* aanwezig is, verbindt zich met de essentie van wat het theater zelf biedt: de liefde is het masker van de onontkoombare dood. De voorbeelden die Leiris geeft van zijn eerste theaterbezoeken (het sub-hoofdstuk "Tragiques") tonen elk het spel van de liefde, het gevecht der seksen en de voorspelbare dodelijke afloop. De liefde tussen de geslachten zelf wordt tot een schijnwereld, een theater, waarin de dood de enige werkelijkheid is. De isotopieën van het theater en van de dood (het lexem "tragédie" verbindt hen) worden aan elkaar gekoppeld. De beschrijvingen van de opera's die Leiris als kind heeft bezocht zijn

selectief: uit elk ervan licht hij slechts de verbinding tussen erotiek en geweld, liefde en dood, waarbij de vrouwen steeds verwonden en de mannen steeds het slachtoffer zijn. De herhalingen versterken elkaar en moeten bij de lezer tot de conclusie leiden, "*que le rapport amoureux est un simulacre de la mort*" (Lejeune 1975b: 61).

Wanneer wij ons Leiris' intentie met *L'Âge d'homme* in herinnering brengen (het zich willen ontdoen van een aantal obsessies door deze neer te schrijven), dan krijgt de descriptie van de geselecteerde scènes een extra dimensie: het beschrijven van de toneelillussies geldt, zoals het vertellen van de fantasmata aan de psychotherapeut, als het beleven ervan (Lejeune 1975b: 73). De operabeelden zijn metaforen, analoge beelden voor (niet alleen) Leiris' interieure wereld. *L'Âge d'homme* is daardoor de schepping van een persoonlijke toneelillusie die de "sacrale", onbereikbare werkelijkheid in hem op een veilige, niet-profaniserende wijze spaart en toch benadert.

Op zoek naar de prefiguraties van zijn neiging om in de wereld van de illusies op te gaan en trachtend door middel van de vertoning van zijn obsessies zich ervan te bevrijden, somt Leiris een groot aantal gebeurtenissen en gedragingen op. Wanneer hij vertelt, dat hij, wanneer hij met andere kinderen thuis opera's naspeelt, zich het liefste de rol van "souffre-douleur" (49) toeëigent, voegt hij er snel aan toe, dat deze eigenschap "un des traits profonds de mon caractère" is (*ibid.*, het topos van de *ecce homo* zij in herinnering gebracht). De inwijding in de erotiek heeft eveneens het theater nodig: pas na zijn travestie tot "Micheline" (174) kan hij zich door Kay laten veroveren. Talloos zijn de identificaties met gewonde mannen.³⁴²

Een belangrijke consequentie van het zich steeds herhalend identificeren is het depersonaliserend effect: Leiris verdwijnt achter de personages die hij de rollen van zijn eigen tragedie laat spelen. De prosopopoeia, door Paul de Man zo typisch voor de autobiografie genoemd,³⁴³ is in *L'Âge d'homme* tot allesbepalend principe geworden. Uit de reeks van zeer vele identificaties kan er slechts een beperkt aantal gelicht worden: Leiris identificeert zich met de stier en de stierenvechter (76), spelend met de idee van de castratie als ultieme

³⁴² Mehlman (1974: 82-3) merkt op dat binnen de theaterwereld die Leiris als vorm voor zijn herinneringen kiest, het onderscheid tussen de geslachten wegvalt: Judith en Lucretia gaan beiden op in Cleopatra en Jeanne d'Arc, die evenal Micheline, beide seksen verenigen.

³⁴³ Paul de Man, "Autobiography as De-facement" (1979).

verwonding. Op p.202 rechtvaardigt hij deze allusie door te wijzen op het inzicht dat de psychoanalyse hem opgeleverd heeft: het verlangen naar en de angst voor Judith, de castrerende minnares. Alle identificaties kunnen in dit licht geplaatst worden: Herodes (94), Johannes de Doper en de Vliegende Hollander (97-8), de gewonde Napoleon (108) *etc.* Wat meer verborgen zijn identificaties als deze: tijdens zijn reis door Afrika raakt Leiris in de ban van een Ethiopische vrouw, die beantwoordt aan zijn dubbele ideaal van Lucretia en Judith. Syfilitisch als zij is, draagt zij de dood met zich mee. Leiris is er getuige van dat zij een ram slacht en het warme bloed van het dier drinkt. Het geslachte dier ("ce sacrifice", p.200) verbindt Leiris meer met haar dan welke lichamelijke band dan ook. Ook hier mogen wij de gedode ram, slachtoffer van een dodelijke vrouw, en een van de vele vormen van "l'homme blessé", identificeren met Leiris. Een ondersteuning daarvoor vinden wij op p.25: geboren op 20 april, op de grens van de sterrenbeelden van de Ram en de Stier, vereenzelvigd Leiris zich met beide tekens. De rituele dood van de stier vindt plaats op p.76, hier wordt de ram geofferd.

Voor een belangrijk deel vinden deze identificaties plaats met mythologische of tot allegorische status gebrachte historische figuren. Het gebruik van de mythe, niet in *Everybody's Autobiography* maar opvallend in *Berliner Kindheit*, hebben wij als Modernistisch gekenmerkt. In *L'Age d'homme* is het gebruik van de mythe een middel om het persoonlijke te objectiveren, het te onttrekken aan tijd en ruimte en het thematisch te verdiepen. Het depersonaliserend effect is evident en de distantie, die ingenomen wordt ten opzichte van de eigen individualiteit suggereert objectiviteit. De centrale mythologische figuur is Medusa (Leiris 1973: 149), de dodelijke, verstenende vrouw. De mythe werkt beperkend want condenserend: gelaagde en contradictoire aspecten worden opgeofferd aan de krachtige suggestie van de mythe: "le mythe fait une économie: il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique (...)" (Roland Barthes geciteerd in Simon 1984: 78). Hierom mogen wij het gebruik van de mythe in *L'Age d'homme* als een volgende beperkende factor rubriceren (naast onder andere het perspectief van het "érotisme", de condenserende intentie, de terughoudendheid om "le sacré" te benaderen en de (nog te bespreken) circulariteit van het betoog). De mythe heeft nog een andere functie in *L'Age d'homme*: "La mythologie permet de s'exprimer sans se

connaître" (Lejeune 1975b: 57). De mythe stelt Leiris in staat het raadsel in tact te laten en het toch te vertellen; zij schept de mogelijkheid het onbekende, dat het gevolg is van de aarzeling en van de onmogelijkheid zichzelf te kennen, metaforisch onder woorden te brengen. Bevredegend is deze oplossing niet: in *La Règle du jeu* zal de mythe slechts een aanleiding tot vertellen vormen en zal daarmee haar reductionistische karakter verliezen.³⁴⁴

Wat het gebruik van allegorieën in *L'Age d'homme* betreft kunnen vergelijkbare opmerkingen gemaakt worden: allegoriseren is condenserende, distantiëren, objectiveren en abstraheren. De allegorie is derhalve, zoals wij gezien hebben, een compromis tussen de naakte waarheid en de verleidelijk aangeklede leugen. Judith, Lucretia, Holophernes en de vele bijbelse, historische en mythologische figuren, operafiguren en paren als de stier en de stierenvechter, verliezen hun historische tijd- en ruimtecoördinaten om, in hun allegorische functie, een archetypisch karakter te krijgen. En wanneer Leiris zich identificeert met een aantal allegorieën, zoals die, welke staan in het teken van "l'homme blessé", verliest Leiris ook zijn historische bepaaldheid en maakt hij zich tot allegorische figuur.

Maar de allegorie is ambivalent, want tegelijk verklarend en verbergend (Leiris 1973: 53).³⁴⁵ Zij verheldert zijn "mythes psychologiques" (13; Judith vertegenwoordigt het sadistische, Lucretia het masochistische aspect in hem), zij structureert het vertellen doordat zij het kader vormt voor een aantal gelijkvormige vertegenwoordigers (een reeks Judith-figuren verschijnt op p.52 en pp.145-9) en zij verleent een zekere "grandeur" (13) en daarmee een esthetisch cachet aan zijn werk. Leiris erkent zelf, dat zijn gebruik van allegorieën niet alleen weinig respect laat zien voor de authenticiteit van zijn herinneringen, maar dat het, als artistiek middel, een serieuze bedreiging vormt voor zijn waarheidsintentie (128).³⁴⁶

³⁴⁴ Hiermee wordt het standpunt van Quinones m.b.t. de beperkingen van de betekenis van de mythe in het Modernisme bevestigd (Quinones 1985: 238; cf. hoofdstuk 3.3.1.).

³⁴⁵ Zie over de allegorisering in *Berliner Kindheit* noot 254 hierboven.

³⁴⁶ Lejeune analyseert het tautologische en circulaire karakter van Leiris' allegorieën (Lejeune 1975b: 105). Het cumulatieve effect van beelden die steeds naar hetzelfde verwijzen is retorisch gezien sterk en leidt tot een overtuigend betoog. Simon constateert eveneens het hermetische karakter dat er het gevolg van is: "Le discours de *L'Age d'homme* se reconnaît alors à son allure tautologique: il est fermé et tourne sur lui-même, prêt à tous

De allegorieën, de figuren uit opera, mythologie en theater, zij alle verwijzen naar dezelfde themata: liefde, angst en dood. Er is sprake van een vermenging van isotopieën. Zo wordt een erotische droom beschreven met lexemen die ontleend zijn aan de semantische velden van de religie en van het theater. De verbindende factor (*i.e.* het gemeenschappelijke classeem) is de [ritualiteit] of de [sacraliteit]. Het aspect van de naaktheid articuleert de isotopieën van het museum en het bordeel: de geëtaleerde, versteende naaktheid maakt beide semantische velden in elkaars termen beschrijfbaar. Het thema van "le sacré" verbindt de semantische velden van "religie" en van "prostitutie", maar ook die van het "theater" als locatie van het sacrale *par excellence* (61-2).

De verstening, en met name de zelf-verstening ("auto-pétrification") die als dreiging van Medusa uitgaat, wordt echter ook als vorm van zelfbescherming nagestreefd door Leiris. Zij brengt een groot aantal isotopieën samen: het ritueel, dat de handeling aan tijd en ruimte onttrekt, het geheim van "le sacré", de dreiging van de dood, de dialectiek van schijn en werkelijkheid en natuurlijk het schrijven zelf. De semantische velden die Leiris gebruikt om steeds hetzelfde te zeggen overlappen elkaar en de lexemen gaan elkaars semen overnemen. Dit betekent, dat de semantische velden binnen het semantische universum van *L'Age d'homme* niet zozeer syntagmatisch als wel paradigmatisch met elkaar verbonden worden: zij zijn onderling verwisselbaar. De tegenstelling tussen isotopieën (als die van de religie en de prostitutie of die van het theater en het museum) wordt opgeheven. *L'Age d'homme* bijt zich in zijn eigen staart.

Ter afsluiting van de beschrijving van de semantische component moet nog een enkele opmerking gemaakt worden over het thema van de leegte, welke Leiris zelf verbindt met dat van het schrijven (1973: 157). Het gevoel van leegte vormt een oorzaak voor zijn melancholische houding, maar het blijft onduidelijk wat ontbreekt *c.q.* verdwenen is. *L'Age d'homme* begint met een onherinnerbare leegte, die van Leiris' prehistorie (30); het onvervulbare verlangen naar de ander en naar een opgaan in de werkelijkheid wordt "vide" genoemd (171, 190). "Vide" betekent ook het zijn zonder eigenschappen, hetgeen hem ertoe brengt zich te willen identificeren met anderen (en, omdat dit niet lukt, met

archetypische figuren). De leegte is "la scène originale", waarvan de kleine Michel Leiris getuige geweest moet zijn volgens de Freudiaans interpreterende Lejeune en waarheen de retrospectieve verteller alles in *L'Age d'homme* laat verwijzen (Lejeune 1975b: 27 *sqq.*). Het is, nu buiten zijn persoon, de leegte die eigen is aan de taal als medium van de schrijver: "le vide, le trou qui se manifeste au coeur du langage et qu'en réalité aucun texte, si construit soit-il, ne parvient à combler. Béance du rapport à autrui, béance de la mort" (Lejeune 1975c: 278). Voor de kunstenaar is het kunstwerk een middel om de leegte, de ervaring van het gemis, op te heffen. Mehlman spreekt in dit verband van "a poetics of lack" (*op. cit.*, pp.67 *sqq.*).

Aan het einde van *L'Age d'homme* erkent Leiris dat de leegte blijft bestaan (201). Het relatieve "échec" van zijn poging is een feit: Leiris slaagt er niet in zijn therapeutische intenties te realiseren en zijn persoonlijke mysterie te ontdekken. Het inzicht dat Leiris evenwel bereikt is de ervaring van het onzegbare (en hiermee is niet het bereiken van de grens van de taal bedoeld: die bereikt Leiris pas in *La Règle du jeu*). De methode die Leiris in *L'Age d'homme* heeft gekozen doet hem noodzakelijk stoppen voor de leegte, het geheim, dat hij gepostuleerd heeft. Het is "le sacré" dat overal zijn semische sporen nalaat.³⁴⁷ "Le sacré" kan en mag niet, zoals Leiris dat ook zelf betoogt (176), geformuleerd worden omdat het op datzelfde moment zou verdwijnen en een nieuwe leegte zou creëren: "Il ne s'agit pas de 'percer' le mystère (même si on ne peut faire autrement que d'y tendre), mais de le représenter, de le rendre lisible comme mystère".³⁴⁸

347 "Si le sacré est par définition ce qui ne peut pas être saisi, c'est évidemment dans la mort qu'il faut chercher son origine et sa fin" (Bréchon 1973: 63). Zowel de dood als de taal zullen centraal staan in *La Règle du jeu*; in Leiris' zelfmoordpoging in *Fibrilles*, het derde deel van de tetralogie, komen zij samen.

348 Lejeune 1975c: 288. Hier zij verwezen naar de gelijkgeaarde laatste woorden van Gertrude Stein (*cf.* noot 302 hierboven) Hart Nibbrigs opmerking over het leesbaar maken van de raadsels in *Berliner Kindheit* (*cf.* 4.2.1. en Hart Nibbrigs 1973: 717).

4.4.3. De syntactische component

4.4.3.1. Tijd

Wanneer Leiris zelf erkent dat hij het verleden zonder voorbehoud vanuit het heden bekijkt, dan bepaalt dit perspectief voor een belangrijk deel de tijdsaspecten in *L'Age d'homme*.³⁴⁹ Op verschillende niveaus is dit uitgangspunt terug te vinden. Zo wordt, macrostructureel gezien, de biografisch-chronologische volgorde van het vertellen doorkruist door thematisch-associatieve ordeningen, waarbij Leiris het regelmatig nodig acht aan te kondigen wat hij op welke manier en in welke volgorde vertelt (e.g. 29, 68, 76, 85 en 123). Van zijn herinneringen doet hij een enkele maal verslag in de tegenwoordige tijd (e.g. 102) en voor zijn dromen geldt hetzelfde (e.g. 53, 102, 136 en 204-8). Zeer opmerkelijk is zijn overvloedige gebruik van het tegenwoordig deelwoord, waarover Bréchon opmerkt: "(...) Leiris fait un usage très personnel du participe présent, qui suggère un état durable, une sorte de temps suspendu".³⁵⁰ Juist deze vorm van het werkwoord maakt het mogelijk de kloof tussen heden en verleden te overbruggen en de continuïteit van het verleden in het heden te onderstrepen.

De volgorde van *L'Age d'homme* is chronologisch, maar deze chronologie dreigt te verdwijnen achter de verstoringen, die steeds opnieuw de aandacht opeisen. Het lijkt daarom zinvol om van een gepaarde structuur te spreken, die tegelijk chronologisch en thematisch is. *L'Age d'homme* bestaat uit drieënveertig fragmenten, waarvan sommige alleen en andere samen een hoofdstuk vormen. In totaal zijn er acht genummerde en twee ongenummerde hoofdstukken. De beide ongenummerde hoofdstukken staan aan het begin en aan het einde en

³⁴⁹ Naast zijn verklaringen over de centrale plaats van het heden in het voorwoord uit 1939 en in "De la littérature considérée comme une tauromachie", waarin dit voorwoord is opgenomen, wijst Leiris er in de autobiografie zelf op, dat het heden vertrek- en eindpunt is (e.g. pp.41 en 51).

³⁵⁰ Bréchon 1973: 83. Simon (1984: 91) is er enigszins uitgesprokener over: "*L'Age d'homme* est structuré par le participe présent (...)". In *Everybody's Autobiography* hebben wij een vergelijkbare functie van het tegenwoordig deelwoord aangewezen (zie noot 307 hierboven).

vormen aldus het "nulde" en het "negende" hoofdstuk. De hoofdstuktitels (het "nulde" en "negende" hoofdstuk bezitten er geen) geven het thema aan en zij worden meestal gevolgd door een tekst die dit thema inventariseert of uitwerkt, waarna de illustratie volgt aan de hand van het biografische materiaal. Het "nulde" hoofdstuk bevat de allereerste herinneringen van Leiris, halverwege het zevende hoofdstuk bereikt hij "l'âge d'homme" en het laatste hoofdstuk bevat twee verslagen van recente dromen. Leiris geeft expliciet aan wat het onderwerp van zijn boek zal zijn: de neerwaartse spiraal van de paradijselijke kindertijd naar en voorbij het bereiken van de volwassenheid (29 en 42). De chronologische orde (en daarmee haar verklarende mogelijkheden) worden door Leiris ondergeschikt gemaakt aan een strakke thematische orde (en haar alternatieve verklarende mogelijkheden). Deze thematische orde functioneert, zoals uit de voorgaande twee paragrafen duidelijk geworden is, als een condenserende strategie. Hieronder zal dieper ingegaan worden op de verstorende (want beperkende) thematische orde.

Leiris spreekt in "De la littérature considérée comme une tauromachie" over *L'Age d'homme* als "une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photo-montage puisque aucun élément n'y est utilisé qui ne soit d'une véracité rigoureuse ou n'ait valeur de document" (16). Een dergelijke wijze van vertellen (de juxtapositie van feiten die voor zichzelf spreken, waarbij de verteller achter de objectiviteit verdwijnt) suggereert de hoogste vorm van "véracité". De associatietechniek die Leiris volgt en die hij expliciet noemt (121) heeft de structuur van de juxtapositie nodig. Deze techniek kan uitgaan van een thema, waarna de associaties volgen, of de omgekeerde weg volgen: de herinneringen voeren tot een thematische constante. De voortdurende terugkeer van dezelfde themata leidt tot een structuur, waarin de herhaling opvalt, welke op haar beurt weer bijdraagt tot een interne coherentie. Waar de juxtapositie van de fragmenten in *Berliner Kindheit* totaal was, is in de collage van *L'Age d'homme* sprake van een oppervlakte-chronologie en

351 Bréchon meent in *L'Age d'homme* niet zozeer een progressief verglijden van het ene beeld naar het andere te mogen constateren, maar wil het werk zien als een compositie in de betekenis zoals die voor schilderijen geldt: een simultaan beeld, dat weliswaar uit verschillende onderdelen bestaat die onderling samenhangen, maar dat vooral een beeld is dat als één geheel moet worden gerecipieerd (Bréchon 1973: 68). Hij geeft hier letterlijk de beschrijving die Joseph Frank aan zijn idee van de "spatial

van een dieper gelegen thematische structuur.³⁵¹ Het procédé van de associatie komt tegemoet aan Leiris' intentie om het onbewuste als bron van zijn obsessies bloot te leggen. De ordening van *L'Age d'homme* moet met de structuur van dat onbewuste corresponderen om enige verklarende betekenis te bezitten. Omdat het onbewuste niet temporeel gestructureerd is, bestaat de noodzaak van causaal-teleologisch vertellen niet. Simon noemt *L'Age d'homme* dan ook een paratactisch opgebouwde tekst in de vorm van "un inventaire. *L'Age d'homme* semble vouloir abolir le temps" (Simon 1984: 83).

De verzameling of inventaris, die *L'Age d'homme* lijkt te zijn, is gestructureerder dan een lectuur, die de aanwijzingen van Leiris volgt, doet vermoeden. Lejeune heeft in *Lire Leiris* geïllustreerd "comment cette stratégie du collage permettait à Leiris de frôler la vérité tout en se la masquant" (Lejeune 1975c: 269). Hij stelt onder andere dat de thematische ordening in hoofdstukken voor een deel een valstrik is, omdat de werkelijke verbanden op deze wijze impliciet worden gehouden (*ibid.*, p.268). Een tweede misleiding, die eveneens het aspect van de volgorde betreft, is "[la] technique d'une recherche qui ne progresse qu'à condition de revenir en même temps à son point de départ (...)" (*ibid.*, p.269; cf. Lejeune 1975b: 109). Zoekend naar de waarheid schept Leiris haar tegelijkertijd. Want de dubbel-georiënteerde associatie-techniek die Bréchon schetste is feitelijk een en dezelfde beweging: de conclusie van de associatiestroom staat vast voordat begonnen wordt, maar zij lijkt er steeds uit voort te komen. Lejeune illustreert deze omkering van de volgorde aan de twee centrale figuren van Judith en Lucretia: terloops worden beide vroeg geïntroduceerd in *L'Age d'homme* (Leiris 1973: 41, het "nulde" hoofdstuk), om veel later, één voor één en vervolgens samen in hoofdstuk zes op te mogen treden. Maar voor het slot van dit hoofdstuk erkent hij (153) dat hij zijn visie niet adequaat kan verwoorden. Opnieuw stoot hij op een geheim. Zoekend wijst hij op de theorie van Freud, maar hij wil zelf geen conclusie trekken. Op p.154 formuleert hij ten slotte zijn inzicht, niet als antwoord, maar in de vorm van een anecdote, dus als een vraag, waarmee hij het raadsel ongeschonden laat. De lezer wordt door Leiris daarmee toch met de

form" gaf, met name wat betreft het aspect van de juxtapositie van heden en verleden in een achronisch netwerk (Frank 1963: 59; cf. hoofdstuk 3.3.1. hierboven, waarin de Modernistische tijdsvisie werd besproken).

beslissende taak opgezadeld en Leiris trekt zijn handen terug: "Certaines considéreront peut-être cette anecdote comme un éclaircissement (...)" (154).

Het bereiken van inzicht is slechts schijn. De eigen interpretaties van Leiris zijn misleidend of beperkend.³⁵² Hoewel het meestal lijkt, alsof de lezer gestuurd wordt, is feitelijk het tegendeel meer waar: Leiris geeft de lezer de zeer zware taak zelf, en dus plaatsvervangend, het verborgene te vinden. "La règle du jeu" van *L'Age d'homme* is, in de termen van *Speak, Memory*, de volgende: "Find What The Sailor Has Hidden".³⁵³ Het antwoord is niet het verborgen geheim, maar de leesbare vorm zelf, zoals Walter Benjamin dit in het raadsel van "das Mitgebrachte" ontdekte.

Op deze plaats stuiten wij op een tegenspraak: op het niveau van de pragmatische component hebben wij geconstateerd dat de lezer buitengesloten werd en dat het "pacte autobiographique" daarom beroofd werd van zijn communicatieve basis, terwijl wij hier op syntactisch niveau ons geconfronteerd zien met een verteller die weliswaar de paden voor de lezer baant (hetgeen een bevestiging is van onze bevindingen met betrekking tot de pragmatische component), maar die op essentiële punten een beroep doet op de lezer. Het is ook dit appel op de creativiteit van de lezer dat bijdraagt tot een Modernistische interpretatie van *L'Age d'homme*.

Uit heel *L'Age d'homme* spreekt een ontkenning van een kloof in de tijd tussen de verteller en de protagonist. Zoals wij dit in *Berliner Kindheit* en *Everybody's Autobiography* ook zagen, wordt aan de "historische" werkelijkheid weinig recht gedaan. Het persoonlijke verleden vormt slechts een aanleiding tot reflectie over een beperkt aantal themata en het wordt ingevuld met actuele visies. Leiris benadrukt steeds de continuïteit die bestaat tussen held en verteller en zijn manipulaties met deze protagonist (Leiris spreekt zelf, zoals wij zagen, van "une manière tendancieuse" (Leiris 1973: 51)) moeten deze benadering waarschijnlijk

352 Zoekend naar de verklaring van een droom schrijft Leiris: "A mon réveil, je pense au mot DETROIT, qui sans nul doute explique toute (...)" (Leiris 1973: 61, mijn cursivering). Zeker in een werk als *L'Age d'homme* zal dit laatste niet snel het geval zijn.

353 Vladimir Nabokov *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1982), p.237. In het volgende hoofdstuk zal op dit motto, dat de benaming is voor Nabokovs (thematische) wijze van vertellen, teruggekomen worden.

maken. Het gebruik van het tegenwoordig deelwoord onderstreept het duratieve aspect. Verleden en heden zijn complementair noch antithetisch, maar liggen in het verlengde van elkaar of overlappen elkaar zelfs. Steeds benadrukt Leiris de identiteit van verleden en heden: "encore maintenant/ aujourd'hui", "depuis longtemps/ cette époque", "de même aujourd'hui" etc.

Leiris schiet voortdurend tussen de verschillende tijdsniveaus heen om steeds hetzelfde aan te kunnen wijzen. Het sub-hoofdstuk "Sacrifices" (58-61) bijvoorbeeld gaat eerst stapsgewijs terug in de tijd tot "très haut dans mon passé" (60) om abrupt naar het heden terug te keren, waarna opnieuw naar een ver verleden wordt afgedaald. Het repetitieve karakter van *L'Age d'homme* is zeer manifest omdat er nauwelijks of geen sprake is van veranderingen in de aangeroerde themata. De omgekeerde werkwijze, het iteratieve vertellen, komt ook frequent voor, hetgeen een uitvloeisel mag heten van Leiris' condenserende wijze van vertellen. Het gebruik van mythologische en allegorische figuren onderstreept het iteratieve karakter: Leiris benut hen om reeksen van steeds dezelfde ervaringen en onveranderde visies samenvattend gestalte te geven. Iteratief vertellen is een geliefde methode in *L'Age d'homme*, want het suggereert een ritueel karakter, dat een stevige basis voor generaliserende conclusies vormt.³⁵⁴ Opmerkelijk is dat in iteratieve fragmenten het "histoire"-gedeelte vaak zo gering wordt, dat het iteratief vertelde verleden het karakter van het "discours" (Benveniste) krijgt, namelijk verteld in het praesens met deiktische verwijzingen naar het hier en het nu. De eerder gesignaleerde centrale positie van het heden in *L'Age d'homme* wordt hiermee onderstreept.

Het herhalende vertellen in *L'Age d'homme* vindt zijn thematische fundament in het sub-hoofdstuk "L'infini" (36-7). De jonge Michel Leiris maakt kennis met de idee van de oneindigheid door middel van het Droste-cacaobusje, waarop een afbeelding zichzelf tot in het oneindige herhaalt. De eerste afbeelding veroorzaakt de oneindige,

³⁵⁴ Eén voorbeeld van iteratief vertellen moet volstaan: "Quand je suis seul avec un être que son sexe suffit à rendre si différent de moi (...)" (Leiris 1973: 157). Hij vervolgt met het vertellen van wat hem dan steeds overkomt en doorspekt zijn relaas met begrippen als "réalité permanente", "toujours" (zelfs twee maal), "le rôle", "à chaque fois" en "impression constante" (alle p.158). De generaliserende afsluiting herhaalt bovendien wat de lezer al wist: Leiris is een twijfelaar, waarmee de conclusie het vertrekpunt bevestigt.

onveranderde herhaling en verklaart de reeks eveneens. Hetzelfde geldt voor Leiris' obsessies: hij geeft er de in theorie eindeloze rij van manifestaties van, waarvan de eerste, die tegelijk de veroorzaker ervan is, onbeschrijfbaar is en daardoor gepostuleerd blijft in de vorm van "une petite constellation" (201). De circulariteit van *L'Age d'homme* verbindt zich met zijn tautologisch-repetitieve karakter, zonder dat het zo hoeft te zijn, dat alle scènes naar die ene "scène originaire" verwijst, zoals Lejeune dit wel voorstaat. Het verklaren van het heden is niet anders dan het identiek te maken aan het verleden dat, volgens het *adagium* van Wordsworth, reeds het produkt van het heden is: "The Child is father of the Man".³⁵⁵

4.4.3.2. Focalisatie en vertellen

Het tautologische karakter van *L'Age d'homme* berust voor een belangrijk gedeelte op het opheffen van het tijds onderscheid tussen verteller en protagonist. Het heden herhaalt het verleden, het verleden anticipeert op het heden. De protagonist is nooit "een ander", een derde persoon waarover verteld wordt: "le je du livre ne devient jamais un il" (Bréchon 1973: 75). Hiermee wordt andermaal het dominante "discours"-karakter van *L'Age d'homme* onderstreept. Wij kunnen derhalve spreken van een subject-subject-relatie zonder dat de autobiografie bijvoorbeeld de vorm van het dagboek kiest. Distantie en ironie in het bijzonder treden niet op.³⁵⁶ De focalisatieactiviteiten van de interne en de externe instanties gaan voortdurend in elkaar over en vermengen zich naadloos. Het "zien", "weten", "herinneren", maar ook de dromen en fantasmata van de protagonist eigent de verteller zich niet zelden zonder voorbehoud toe. De distanties die optreden beperken zich tot hun eigen diëgetische niveau: de jeugdige protagonist neemt

³⁵⁵ E. de Selincourt (ed.), *The Poetical Works of William Wordsworth* (Vol. I: Poems written in Youth. Poems Referring to the Period of Childhood; 1940), p.226.

³⁵⁶ Een enkele uitzondering daargelaten, e.g. p.184. De tegenvoorbeelden zijn interessanter, namelijk die plaatsen waar Leiris aangeeft dat distantie waarschijnlijk zou zijn, maar waar hij toch partij kiest voor de jeugdige visie, e.g. p.151: "(...) je persiste à enfantinement désirer (...)".

afstand van zijn gedrag en denken, de rijpe verteller bekritiseert zijn actuele visie. Leiris' ambivalentie is hieraan debet: bij alles wat hij ondernam en onderneemt, treedt hij buiten zichzelf om zichzelf te observeren en te beoordelen, hetgeen, zoals wij hebben gezien, verlammeende gevolgen heeft. Op extradiëgetisch niveau wijst de verteller op de naïveteit die hem nog steeds kenmerkt (cf. de vorige noot), op intradiëgetisch niveau veroordeelt de protagonist al rollen spelend zijn hang naar theatraleiteit en excentriciteit (185).

Het laten samenvallen van de protagonist en de verteller, dat wellicht eveneens terug te voeren is op de allesbepalende tendens tot condensatie, heeft een eensporige, extradiëgetische vertelvorm tot gevolg. Steeds is het de extradiëgetische verteller die verslag doet en tegelijkertijd het vertelde relateert aan het thema, waarbinnen het op dat moment aan de orde is gesteld. Echter: de toezegging om zichzelf zo veel mogelijk bloot te geven en om niets dan de waarheid te vertellen komt in een eigenaardig perspectief te staan, wanneer blijkt hoe de verteller zijn best doet de historische beelden voor zich te laten spreken én zichzelf te willen beschermen. Confessie en depersonalisatie laten zich slecht rijmen. Het aspect van het vertellen in *L'Age d'homme* draagt mede hierom in niet geringe mate bij tot de vergroting van het raadsel. Immers, de techniek van de collage of van de fotomontage verhuult het vertellen en de verteller en zou voorts alle ruimte moeten laten voor de intradiëgetische activiteiten. Lejeune gaat juist op dit effect van het vertellen dieper in: waar Leiris in *L'Age d'homme* "l'énonciation" verbergt in "l'énoncé", thematiseert hij daarentegen het vertellen in *La Règle du jeu*. Lejeune gaat verder:

Dans la technique du collage, le narrateur se trouve très dépendant de son matériau: il faut qu'il ait quelque chose à coller. L'écriture tressée de *la Règle du jeu* va au contraire monter un mécanisme capable de traiter n'importe quoi, et même, à la limite, rien. (Lejeune 1975c: 272)

Het is dus niet zo, dat de extradiëgetische instantie verdwijnt achter de intradiëgetische instantie, zoals Simon (1984: 34) meent. Dit is immers de illusie die Leiris wil wekken om zijn ideaal van authenticiteit te bereiken. De intradiëgetische instantie komt nauwelijks aan het woord (en van dialogen op intradiëgetisch niveau is geen sprake), zoals de interne focalisatie voortdurend ingekleurd is door de externe focalisator. De herinneringen die *L'Age d'homme* constitueren zijn focalisaties op het niveau van de verteller, de verbalisering ervan geschiedt eveneens bijna voortdurend op dit extradiëgetische niveau.

Het "nulde" hoofdstuk vormt hier het meest overtuigende bewijs van (zoals de verteller erkent op p.51): de "*métaphysique de mon enfance*" (29), zoals dit hoofdstuk is aangekondigd, wil weliswaar uitgaan van de eerste ervaringen van Leiris op het terrein van "vieillesse et mort", "surnature", "l'infini", "l'âme" en "le sujet et l'objet", maar wordt zo overladen met retrospectieve kennis en inzicht dat, om Leiris' beeld van de fotomontage te gebruiken, de foto wordt overschreven met commentaar.³⁵⁷ Het is door dit commentaar, dat het ware gezicht van de verteller heen schijnt.

Op de iconische relatie tussen de inhoud en de vorm zijn wij reeds ingegaan naar aanleiding van het probleem van het onzegbare, het taboe of het sacrale, dat slechts op een analoge, metaforische wijze gestalte zou kunnen krijgen volgens de poëtica van Leiris. Hoewel deze metaforische relatie voor de tekst als geheel geldt (Lejeune spreekt over *L'Age d'homme* als "l'ordre de l'inconscient" (Lejeune 1975b: 43)), verdient aan het slot van dit hoofdstuk een enkele *mise en abyme* nog de aandacht. Leiris vergelijkt "telle galerie de souvenirs" die *L'Age d'homme* is met onder andere een rozenkrans: "le monde abrégé en dizaines (avec un grain plus gros séparant les dizaines et une croix au bout) susceptible d'être tenu dans ma main" (41). Leiris wil zijn leven verkleinen³⁵⁸ tot een verzameling die een samenvatting van het grotere geheel is. Net als een rozenkrans bestaat *L'Age d'homme* uit een groot aantal aan elkaar geregen, gelijkvormige, echter ook paradigmatisch verwisselbare onderdelen, meestal gescheiden door een inleidende tekst of een titel. Voorts is het werk circulair (het begin is het einde) en derhalve onvoltooibaar en tijdloos. Ten slotte staan de kralen voor een steeds te herhalen ritueel, hetgeen het iteratieve karakter van het vertellen van *L'Age d'homme* en het "Leit"-motief van "le sacré" in herinnering brengt, terwijl het kruis, dat het begin- en het eindpunt van

³⁵⁷ Het sub-hoofdstuk "L'âme", waarnaar reeds eerder gerefereerd is, bestaat uit drie zinnen, waarvan de laatste de meest lange en de meest complexe is, tegemoet komend aan de toenemende complexiteit van de inhoud (37-8). De ervaringen, die ten grondslag liggen aan deze metafysica van de kindertijd zijn nauwelijks nog te herkennen als kinderlijke indrukken. Van buiten af wordt de protagonist beschreven, het kind is een spreekbuis van de verteller.

³⁵⁸ Cf. de strategie van de verkleining in *Berliner Kindheit* en Susan Sontags opmerking daarover (noot 254 hierboven). Vergelijk eveneens Leiris' "galerie de souvenirs" met Benjamins *mise en abyme* van "Das Kaiserpanorama".

de rozenkrans vormt, verwijst naar de autobiograaf als man van smarten.

Hoofdstuk V

DE AUTOBIOGRAFIE NA HET MODERNISME

5.1. INLEIDING

Voordat de verschillende wegen geschetst worden, die de autobiografie na het Modernisme in zal slaan, is het nodig samen te vatten welke veranderingen de genrecode van de autobiografie tijdens (maar niet *per se* ten gevolge van) het Modernisme heeft ondergaan. De confrontatie van het beschrijvingsmodel, zoals dat aan het slot van het eerste hoofdstuk is geformuleerd, met de bevindingen uit het vorige hoofdstuk levert het volgende beeld op.

Op pragmatisch niveau springt de vervaging (maar niet de verdwijning) van de genregrenzen in het oog. De Modernistische autobiograaf schroomt niet technieken van andere genres als dagboeken, romans en essays over te nemen. Het beschrijven van het eigen leven gaat gepaard met omvangrijke reflecties over het genre waarin dit zal gebeuren: de autobiografie heeft haar eigen ontstaan mede tot onderwerp. Het vertelde verleden wordt steeds sterker aanleiding tot bespiegelingen over de autobiografische intentie. Het vertellend subject verdwijnt achter het vertellen en het verleden achter het heden. De speech act van de traditionele autobiografie, gekenmerkt door de dubbele pretentie tegemoet te komen aan de historische waarheid en aan de esthetische eisen van het kunstwerk, verandert tijdens het Modernisme in een richting welke juist tegengesteld is aan die van de negentiende eeuw: waar toen de terugkeer naar de "Zweckform" het gevolg was van de dominantie van de pretentie tot

referentialiteit, zien wij tijdens het Modernisme een verschuiving naar de dominantie van de pretentie tot het scheppen van een kunstwerk met een eigen esthetische werkelijkheid.

De drie regels van Elisabeth Bruss, welke de illocutie van de autobiografie definieerden, verliezen ieder hun betekenis in de Modernistische autobiografie. De autobiografie wijzigt zich namelijk niet alleen in de marginale regionen van vorm en inhoud, zoals Bruss beweert, maar ook in de illocutionaire kern, die Bruss onveranderlijk heeft genoemd. Wij hebben immers gezien, dat de regels van de drievoudige identiteit, van de waarheidsintentie en van de oprechtheids-attitude niet langer als genreconstituerend worden ervaren. Het is aan de lezer om met veeleisende "implicatures" (Grice, Eco) de nieuwe code mede vast te stellen. Klaarblijkelijk blijft de speech act van de autobiografie ondanks de bewust aangebrachte schendingen onaangetaast en onderscheiden van de andere genres.

De belangrijke taak van de lezer in de Modernistische autobiografie kan aanleiding geven om Van Dijks "Construction Principle" boven Grices "Cooperative Principle" te kiezen (zie het slot van paragraaf 1.2.1.2. hierboven), niet in de eerste plaats omdat Grices CP niet primair voor literaire communicatiesituatie is beschreven. De coöperatie waarom in de Modernistische (en nog sterker in de Postmodernistische) autobiografie wordt gevraagd is het (re-)construeren door de lezer van een mogelijke wereld zoals de autobiograaf die heeft ontworpen. Deze verschuiving in de autobiografie van de verwijzing naar de referentiële wereld van de autobiograaf naar de mogelijke wereld van de tekst, dit losweken van de autobiografie van haar autobiograaf (zoals wij dit in de drie autobiografieën uit het vorige hoofdstuk hebben gezien), impliceert dat de waarheid van de autobiografie voortaan de waarheid is van de mogelijke wereld die de autobiografie oproept. Het is aan de lezer om deze mogelijke wereld te (re-)construeren. De fictionele indicaties tasten de illocutionaire status van de autobiografie niet aan.

Het moge duidelijk zijn, dat zowel hier als in het voorafgaande de nadruk ligt op de pragmatische component van de genrecode, omdat het juist dit aspect is, dat de autobiografie ten opzichte van de andere niet-autobiografische genres definieert. De kenmerken op semantisch en syntactisch niveau³⁵⁹ ondersteunen de pragmatische component,

359 De kenmerken op syntactisch niveau kunnen "discours-typologische

met name daar waar het het onderscheid met verwante genres als dagboeken, memoires, essays, brieven *etc.* betreft. In het vervolg van dit hoofdstuk zal, zonder voorbij te gaan aan de semantische en syntactische aspecten, de aandacht primair gericht zijn op de evolutie van de pragmatische component van de genrecode.

De semantische component van de autobiografie tijdens het Modernisme laat een aantal wijzigingen ten opzichte van de traditionele, de negentiende-eeuwse en de vroeg twintigste-eeuwse autobiografie zien. De interiorisering van de individualiteitsidee heeft grote gevolgen voor het semantische universum van de Modernistische autobiografie. De relatie met de het subject omringende werkelijkheid wordt afgesneden en de interieure werkelijkheid is het belangrijkste observatieobject geworden. Steeds zoekt de autobiograaf naar een omvattend, totalitair beeld om het particuliere en het universele van zijn persoonlijkheid gestalte te geven. Omdat het meest individuele niet zegbaar is (steeds zijn wij op de isotopie van "l'ineffable" gestuit) maar wel gepostuleerd blijft, is het de autobiografische vorm, die de leegte moet invullen.

De relativiteit van elke visie op het eigen leven, op de historische en op de contemporaine werkelijkheid maakt elke voorstelling ervan tot een voorlopige *status quo*, welke naar believen door een andere hypothese kan worden vervangen. De veranderlijkheid en de ambiguïteit geldt gelijkelijk voor het heden en voor het verleden en daarmee is de centrale positie van het aspect van de tijd gekenschetst. De syntactische component wil tegemoet komen aan de nieuwe visie op de tijd. Het vertellen in de Modernistische autobiografie is niet meer chronologisch en continu, maar zoekt ordeningsvormen, die tegemoet komen aan de persoonlijke omgang met de tijd, nog sterker geformuleerd: aan de gelijkschakeling van de subjectiviteit en de (geïnterioriseerde) tijd. Het lijkt alsof aan de actualiteit van de herinneringsactiviteit steeds meer ruimte wordt gegeven in het autobiografisch vertellen, maar eerder is het zo, dat deze herinneringsactiviteit zelf tot uitgangspunt is geworden en dat het herinnerde verleden tot een aanleiding voor reflectie over het herinneren is geworden. De aandacht voor het herinneren en voor het vertellen (een tweeënheid die tijdens het Modernisme gescheiden

wordt) heeft een herverdeling in de verhouding "discours" - "histoire" (Benveniste) tot gevolg, namelijk een dominantie van het "discours", waarin de reflectie over de tijd, over de identiteit en over het genre zelf het autobiografisch subject en het vertelde verleden verdringt uit de tekst.

Een opmerkelijke vernieuwing op syntactisch niveau is de volgende: waar er enerzijds sprake is van een vermindering van de afstand tussen de interne en de externe focalisator, blijft anderzijds het narratieve onderscheid tussen de extradiëgetische en de intradiëgetische instanties bestaan. De externe focalisator bezit niet beduidend meer inzicht dan de interne focalisator en tracht voorts ook tegemoet te komen aan de beperkte visie van de laatste (Leiris' positie hier blijft ambivalent). De intradiëgetische instantie komt echter nauwelijks aan het woord en van een emancipatie op dit niveau kan geen sprake zijn. Hierin wijkt de Modernistische autobiografie af van de Modernistische herinneringsroman, waarin wat dit aspect betreft van een zekere toenadering tussen de extradiëgetische en de intradiëgetische instanties gesproken kan worden (cf. Musarra-Schrøder 1981: 157-8).

5.2. VOORTZETTING VAN DE MODERNISTISCHE AUTOBIOGRAFIE

Nu de essentie van de Modernistische autobiografie vastgelegd is, kunnen wij de verdere evolutie van het genre beschrijven in termen van voortzetting en aflossing. Sommige aspecten zullen worden gecontinueerd, andere zullen op hun beurt worden vervangen. In het vervolg van dit hoofdstuk, dat niet veel anders kan zijn dan een (soms arbitraire) inventarisatie, zal de aflossing centraal staan, maar begonnen wordt met een voorbeeld van voortzetting van de Modernistische traditie in *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1966) van Vladimir Nabokov.

Drie decennia heeft Nabokov aan zijn autobiografie gewerkt. Verschillende hoofdstukken zijn vanaf 1936 afzonderlijk gepubliceerd en de eerste bundeling ervan verschijnt in 1947 als *Conclusive Evidence*. Hiervan maakt hij een Russische bewerking (*Drugie berega*, (Andere oevers), 1954), maar in *Speak, Memory* krijgt de autobiografie haar uiteindelijke vorm. Deze ontstaansgeschiedenis kenmerkt de aarzeling die Nabokov bezat ten aanzien van het schrijven van zijn

eigen levensverhaal. Zijn *Lolita* (1955), de fictieve autobiografie van Humbert Humbert, past als parodie op het genre zeker in het kader van de voorbereidingen op zijn eigen autobiografie.

Dabney Stuart noemt *Speak, Memory* fictie in zijn artikel over Nabokovs autobiografie, immers: "To assemble and correlate systematically is to make fiction".³⁶⁰ Aldus is de autobiograaf tot romancier gemaakt. Nabokov zelf schroomt niet om het conflict fictie *versus* autobiografie te thematiseren en hij doet dit op een wijze welke wij in de vorige paragraaf als karakteristiek voor de Modernistische autobiografie hebben gekarakteriseerd: hij presenteert de referentiële wereld van zijn autobiografie als een mogelijke, zuiver imaginaire wereld, waarin de autobiograaf wil opgaan. Het oudste hoofdstuk, dat nu het nummer vijf draagt³⁶¹ articuleert dit conflict. Het beschrijft onder andere de aankomst van een lerares Frans, "Mademoiselle O.", op het winterse station van Siverski in 1905, waarbij de autobiograaf niet aanwezig was. Nabokov stelt zich voor wat hij toen, als zesjarige, op dat station gezien zou hebben en deze fantasie leidt hij in met "I can visualize her (...)".³⁶² De verbeelding neemt het vertellen over van de herinnering ("Memory") en geeft een ooggetuigeverslag in het praesens van de eenzame aankomst van Mlle O. in de Russische kou. Wanneer zij is opgehaald door bedienden van de Nabokovs volgt dit fragment:

But what am I doing in this stereoscopic dreamland? How did I get here? Somehow, the two sleighs have slipped away, leaving behind a passportless spy standing on the blue-white road in his New England snowboots and stormcoat. The vibration in my ears is no longer their receding bells, but only my old blood singing. All is still, spellbound, enthralled by the moon, fancy's rear-vision mirror. The snow is real, though, and as I bend to it and scoop up a handful, sixty years crumble to glittering frost-dust between my fingers. (78)

Beter dan Nabokov hier doet kan het probleem van de waarheid en de verbeelding in de autobiografie niet verwoord worden: zij sluiten elkaar niet uit, integendeel. De creativiteit van de terugblikkende herinnering, het voorbije verleden als actuele mogelijkheid, de autoreflexie en de opgeheven tijds kloof tussen verleden en heden, dit alles wordt

³⁶⁰ Dabney Stuart, "The Novelist's Composure: *Speak, Memory* as Fiction" (1975), p.178.

³⁶¹ In eerdere versies heette dit hoofdstuk "Mademoiselle O.". Het was in het Frans geschreven en gepubliceerd in 1936.

³⁶² Nabokov 1969: 77. Verdere verwijzingen in de tekst in parentheses.

geactualiseerd in dit fragment waarin de zogenaamde realiteit en "fancy's rear-vision mirror" één maal voor de vorm gescheiden worden. Nabokov wil geen fictie schrijven, zoals hij zelf aan het slot van dit hoofdstuk aangeeft: "Have I really salvaged her [sc. Mlle O.; O.S.] from fiction?" (92). Hiermee kunnen wij nogmaals de bijzondere pragmatische status van de Modernistische autobiografie tegenover de fictie onderstrepen en is tevens aangetoond, dat *Speak, Memory* zich expliciet tegen de classificatie van fictie, zoals Stuart die heeft gegeven, verzet.

Nabokov hoopt zich in zijn zelfgeschapen "dreamland" op te kunnen nemen, zoals hij eerder heeft aangegeven hoe hij als kind wenste het schilderij boven zijn bed in te kunnen stappen (68) en zoals hij aan het slot van *Speak, Memory* beschrijft hoe hij met zijn vrouw en zoontje dit werkelijk lijkt te doen: op weg naar het schip, dat hen naar het onbekende Amerika zal brengen, lopen zij "a scrambled picture" binnen (237).³⁶³ Hiermee hebben wij tevens een van de vele thematische structuren in *Speak, Memory* aangewezen: Nabokov gaat in zijn autobiografie op zoek naar momenten, die als herhaling van het verleden gezien kunnen worden en het verloop van de tijd teniet doen ("I confess I do not believe in time" heet het op p.109). Aan deze intentie kan zijn autobiografisch programma verbonden worden: "The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography" (23). Het zoeken naar verborgen patronen en naar zich herhalende themata³⁶⁴ dwars door de tijd heen wordt aan het slot van *Speak, Memory* nogmaals als motto voor de gehele autobiografie geformuleerd: "-Find What the Sailor Has Hidden-that the finder cannot unsee once it has been seen" (237). In *Speak, Memory* is deze "sailor" de in de titel aangesproken "Memory" zelf *alias* Mnemosyne, de moeder der kunsten. Nabokov dwaalt door zijn herinnering speurend naar het geheim van zijn persoonlijkheid ("a certain intricate watermark" (22)), dat weliswaar gepostuleerd is, maar nauwelijks of niet beschreven kan worden: "the individual mystery remains to tantalize the memoirist" (*ibid.*). In de autobiografieën van

³⁶³ Walter Benjamin streefde in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* hetzelfde na en hij gebruikte daartoe het beeld van de Chinese schilder, die in zijn laatste schilderij verdween.

³⁶⁴ Nabokovs zoektocht weerspiegelt *mutatis mutandis* die van de Modernistische lezer, zoals wij die beschreven hebben in de paragraaf die gewijd was aan de pragmatische component van het Modernisme.

Benjamin, Stein en Leiris zijn wij op dezelfde ervaring gestuit. Opnieuw is het meest individuele onzegbaar, opnieuw vervangt het zoeken het gezochte, opnieuw stelt de weg erheen het doel in de schaduw. Ook *Speak, Memory* is hierin zijn eigen tekst en metatekst.

Tijdloosheid bereikt Nabokov in de kunst, de liefde, de jacht op vlinders en het schaken, vier semantische velden die elkaar overlappen en wier sensaties in elkaars termen beschreven kunnen worden (cf. *L'Age d'homme*). Hun isotopieën draaien steeds rond de gemeenschappelijke "ecstasy", die ruimte en tijd doet vergeten en een gevoel van eenheid met het universum opwekt (109-10). De herinnering, gepersonifieerd in "Memory", "a very careless girl" (10), is eveneens vrij van beperkingen in ruimte en tijd, krijgt spatiële metaforen ("the city of memory" (88)) en wordt sterk gevisualiseerd ("the lenses of memory", "the eye of memory" (185 en 233)). Nabokov ziet zichzelf als de secretaris van "Memory" (cf. de titel), hetgeen een depersonaliserend effect sorteert.³⁶⁵

Nabokov concentreert zich vanaf de allereerste pagina's van *Speak, Memory* nadrukkelijk op het bewustzijn. Dit heeft een sterke interioriserende werking tot gevolg: biografisch belangrijke gebeurtenissen, zoals de moord op zijn vader, de Russische revolutie, de oorlog etc., worden terloops of impliciet vermeld. Voor deze door "detachment" gekenmerkte houding telt slechts de individuele extase:

I have to have all space and all time participate in my emotion, in my mortal love, so that the edge of its mortality is taken off, thus helping me to fight the utter degradation, ridicule, and horror of having developed an infinity of sensation and thought within a finite existence. (227)

-
- ³⁶⁵ Nabokov noemt zich een geduldig luisteraar naar wat "Memory" hem influistert (237), maar soms richt hij zich tot haar om wat meer duidelijkheid: "Some more about that drawing room, please" (79). Eenzelfde intermediaire instantie hebben wij, verwijzend naar Prousts *A la recherche du temps perdu*, in Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* aangewezen; daar heette zij "das bucklichte Männlein". Andere elementen die binnen dit kader van de depersonalisatie horen zijn typering van zichzelf in de derde persoon als "my older self" (105) en "passportless spy" (78) en natuurlijk een pseudoniem als "V. Sirin" (220) en een anagram als "Vivian Bloodmark" (169).
- ³⁶⁶ Werkelijkheid en waarheid zijn toevallige menselijke conventies in de ogen van Nabokov. Dit geldt ook ten aanzien van zo'n belangrijk aspect

De historische waarheid³⁶⁶ verliest zijn coördinaten in tijd en ruimte wanneer wij het rijk van de herinnering betreden: "Memory is, of course, a mode of consciousness, and recollection is a way of expanding its purview" (Bruss 1976: 138). De herinnering is een bijzondere staat van het bewustzijn en zij schept een mogelijke wereld die voor haar de meest werkelijke is.

5.3. GRENSVERVAGING TUSSEN AUTOBIOGRAFIE EN FICTIE

Naast deze voortzetting van de Modernistische autobiografie moet er een tendens genoemd worden, die het grensgebied tussen fictie en autobiografie onderzoekt en exploiteert. Een dergelijke ontwikkeling naar een soms bewust nagestreefde pragmatische dubbelzinnigheid is zowel in de autobiografie als in de fictie aanwijsbaar.³⁶⁷ Deze dubbelzinnigheid lijkt een belangrijke oorzaak te zijn voor het verschijnsel, dat de grens tussen fictie en autobiografie in een aantal studies over de naoorlogse autobiografie is opgeheven.³⁶⁸

Philippe Lejeune gaat diep in op deze pragmatische ambivalentie in zijn "Autobiographie, roman et nom propre".³⁶⁹ De eigen naam van de

als oprechtheid, die volgens Bruss een essentieel onderdeel is van de kern van de autobiografische speech act (cf. Bruss' "regel 3" in Bruss 1974: 23 of Bruss 1976: 11). Zelf stelt Bruss de twintigste-eeuwse twijfel verantwoordelijk voor de ontmaskering van dit aspect van de oprechtheid in de autobiografie en daarmee ondernijmt zij haar eigen genredefinitie: "Sincerity can offer no guarantee, since it is a creation of will and appearance, and may be as easily feigned or as much a chimera as anything else. Sincerity, moreover, is consciously unconscious of its own effects, ignoring the artificial condition of a self forever being watched and probed. It is no solution but a futile, even laughable evasion" (Bruss 1976: 128). Deze ontmaskering door Nabokov van de oprechtheid als een naïve attitude van de autobiograaf zullen wij bij nog andere autobiografen tegenkomen.

³⁶⁷ Cf. Alfred Hornung, "Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet" (1987).

³⁶⁸ Voorbeelden hiervan zijn Ruth Fühner, *Das Ich im Prozess. Studien zur modernen Autobiographie* (1982), Fleishman 1983 ("Part V", pp.389 sqq.), Sandra Frieden, *Autobiography: Self into Form. German-Language Autobiographical Writings of the 1970's* (1983), Jay 1984 en Gordon O. Taylor, *Studies in Modern American Autobiography* (1986).

³⁶⁹ Dit artikel is opgenomen in Lejeune 1986, pp.37-72. Zie voor deze

auteur in de tekst stuurt de interpretatie van de lezer naar de context van de buitentekstuele, referentiële werkelijkheid. Lejeune geeft het voorbeeld van *Le Têtar* (1976) van Jacques Lanzmann. In dit als roman gepresenteerd werk dragen auteur, verteller en protagonist dezelfde naam, waardoor er een vermenging van twee illocuties ontstaat. "Le contrat de lecture", die zo centraal staat in de genredescriptie, wordt op de proef gesteld (cf. Grices "flouting") en de lezer dient vele "inferentiële" wegen te bewandelen, binnen en buiten de tekst, om tot een oplossing te komen.³⁷⁰ Lejeune introduceert het begrip "le contrat semi-autobiographique" (*ibid.*, p.60) voor deze situatie: de auteur bezit alle vrijheid zich al dan niet aan de historische waarheid te houden, maar de lezer zal de tekst als autobiografie lezen. Daarmee blijft de contradictie, die feitelijk elke autobiografie in zich draagt, behouden. Klaarblijkelijk is de identiteit van auteur, verteller en protagonist geen garantie meer om een tekst als autobiografie te lezen. Een dergelijke conclusie trekt bijvoorbeeld Serge Doubrovsky naar aanleiding van zijn roman *Fils* (1977), waarin de auteur, de verteller en de held zijn eigen naam dragen. Doubrovsky bespreekt zelf deze ambivalentie in termen van Lejeunes "pacte autobiographique" en stelt vervolgens voor dit hybride genre "autofiction" of beter: "autofriction" te noemen (Lejeune 1986: 63).³⁷¹

Paul de Man signaleert de beperkingen van Lejeunes vooronderstellingen, maar wijst deze daarom niet af, integendeel, hij acht deze onontkoombaar. De naam van de auteur in de autobiografie is slechts talig, zo begint De Man, niet meer dan een masker (de

370 problematiek ook Porter Abbott (1988).
Lejeune noemt verschillende van dergelijke ambivalente teksten (1986: 39 *sqq.*). Yves Navarre bijvoorbeeld geeft aan zijn autobiografie de titel *Biographie* (1981) en de ondertitel "Roman".

371 Lejeune besluit dit belangrijke artikel met een paragraaf die getiteld is "Pour une pragmatique du nom réel", waarin hij uiteenzet wat hij onder "un nom réel" verstaat, onder welke voorwaarden hij een naam in een tekst als "un nom réel" beschouwt en op welke wijze deze naam functioneert als een *conditio sine qua non* voor het tot standkomen van "le pacte référentiel" (Lejeune 1986: 70-2). Opnieuw blijkt, nu uit Lejeunes reflecties, dat het onderscheid autobiografie - fictie niet opgeheven mag worden, hetgeen in noot 368 hierboven genoemde studies wel wordt gesuggereerd. Want zelfs in de opzettelijk ambigue gevallen is het opnieuw de mogelijke wereld van de tekst die (door middel van "le pacte référentiel") functioneert als naar de werkelijkheid verwijzend, daar de naam een predikaat heeft in die werkelijkheid.

prosopopoeia) om het onwaarneembare waarneembaar te maken. De voor De Man centrale stijlfiguur van de prosopopoeia maakt het de autobiograaf mogelijk een stem te geven aan wat geen stem heeft en niet leesbaar is: "Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name (...) is made as intelligible and memorable as a face" (De Man 1979: 926). Het contract tussen auteur en lezer in de autobiografie is een onderdeel van deze metaforisering: de naam op de titelpagina doet het wezenlijke onderscheid tussen "the author of the text and the author in the text" verdwijnen (*ibid.*, p.923). Dit ontologische onderscheid maakt de notie van het contract even metaforisch en onontkoombaar als het gebruik van de eigen naam in de tekst. Juist de vereiste "attitude" om een tekst als autobiografie te lezen ("to honor the contractual agreement [the reader] has signed" (*ibid.*)) kan niet zonder deze prosopopoeia, deze maskerade-verdubbeling. Het unieke van de autobiografie ligt juist in deze paradoxaliteit: "Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause" (*ibid.*, p.930). Het onderzoek van het genre van de autobiografie wil tegelijk ontsnappen aan deze verdubbeling, maar kan er om een kentheoretische reden niet om heen: "The study of autobiography is caught in this double motion, the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within a specular model of cognition" (*ibid.*, p.923). Hiermee onderstreept De Man impliciet de metaforische, "tropologische" status van Lejeunes concept van "le pacte" en verklaart deze status tegelijk onvermijdelijk. Als linguïstische structuur is taal immers niet de werkelijkheid zelf; zij kan niet meer dan de *pretentie* bezitten deze werkelijkheid te weerspiegelen.³⁷² Hierin weerklinkt de beperktheid die Lejeune aan zijn "pacte référentiel" toeschreef. In De Mans definitie van de autobiografie, welke evenals die van Lejeune vanuit het perspectief van de lezer is geformuleerd, keert de tropologische optiek weer terug: "Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a *figure* of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (*ibid.*, p.921; mijn cursivering).

³⁷² Deze pretentie is noodzakelijk: het verleden bestaat niet meer en is slechts voorstelbaar door middel van een metaforische relatie. Paul Ricoeur heeft deze noodzaak van de tropologie in het narrativiseren door de historicus besproken. Hij heeft erop gewezen, zoals wij hierboven hebben gezien (cf. paragraaf 1.2.1.2.) dat de grens met de fictie om deze reden vervaagt (Ricoeur 1985: 219-225).

Het probleem van de naamsgelijkheid van auteur, verteller en protagonist verdwijnt, zodra romans of gedichten, waarin deze naamsgelijkheid niet voorkomt, als autobiografie worden geïnterpreteerd. Op dat moment is er een andere kwestie aan de orde: op basis van met name op inhoudelijke kenmerken gebaseerde argumenten worden de genretypologische ambivalenties geïnterpreteerd en wordt de tekst als autobiografie gelezen. De verantwoording daarvoor ligt klaarblijkelijk in de grote hoeveelheid bewijsbaar "autobiografisch materiaal" dat de tekst bevat. Aangezien er geen norm hiervoor vast te stellen is (hoeveel autobiografisch materiaal is nodig om een tekst "autobiografie" te noemen?) is deze opvatting niet werkbaar. Burton Pike stelt zelfs dat voor een autobiografie geen autobiografisch materiaal noodzakelijk is (Pike 1976: 327). Sandra Frieden bespreekt in haar *Autobiography: Self into Form: German-Language Autobiographical Writings of the 1970's* (1983) een groot aantal teksten als autobiografie, terwijl deze als roman gepubliceerd zijn. Hoewel zij van mening is dat de pragmatische benadering de enige mogelijkheid is om het falen van tekstinterne descripties van het genre te compenseren en de aanval van het deconstructivisme af te slaan (1983: 31), gaat zij aan de pragmatische component van de vier door haar geanalyseerde "autobiografieën" vrijwel volledig voorbij.³⁷³ Bovendien komt zij tot een "selective typology for the 1970's" op basis van een arbitraire thematische indeling (*ibid.*, pp.61 *sqq.*). Van belang is evenwel de impliciete verklaring die zij geeft voor deze ontwikkeling in de Duitse autobiografie. Pas wanneer de woelige jaren '60 tot rust zijn gekomen, is er zoiets als een "Neue Subjektivität" (*ibid.*, p.42) mogelijk: daaronder verstaat zij een wending naar binnen, een subjectivering van de werkelijkheid en de benadrukking van het persoonlijke boven het collectieve. Deze "autobiographical impulse"³⁷⁴ wordt gekenmerkt

³⁷³ Het derde deel van haar boek bevat vier analyses van belangrijke teksten die representatief zijn voor de door haar geschetste ontwikkeling (zie onder). Geen ervan is een autobiografie: Ingeborg Bachmann: *Malina* ("Roman", 1971), Elisabeth Plessen: *Mitteilung an den Adel* ("Roman", 1976), Christa Wolf: *Kindheitsmuster* (1976; de BDR-uitgave in 1979 draagt de ondertitel "Roman") en Peter Handke: *Das Gewicht der Welt: Ein Journal (November 1975 - März 1977)* (1977).

³⁷⁴ Frieden 1983: 42. Alfred Homung (1987: 182) signaleert een dergelijke tendens in de literatuur van Europa en van Amerika in de jaren '70 van deze eeuw.

door "an extreme disjuncture of identity which asserts itself both in form and content of the literary works" (*ibid.*, p.52). Met deze concentratie op "form and content" is het voor Frieden niet meer van belang in welk genre zich deze interiorisering materialiseert. Wat de inhoud betreft kan zij constateren dat de teksten die zij aan de orde stelt steeds hetzelfde beeld van het subject te zien geven, namelijk dat van "the shattered self" (*ibid.*, p.54). De pragmatische zijde blijft onbelicht.

5.4. AFLOSSING VAN DE MODERNISTISCHE AUTOBIOGRAFIE

Een duidelijke reactie op de Modernistische autobiografie vormt wat H. R. Picard (1978) "die existentiell reflektierende Autobiographie" heeft genoemd. Hieraan zal nu eerst aandacht worden besteed. Vervolgens zal aan de hand van *Les Mots* van Jean-Paul Sartre bekeken worden in hoeverre niet alleen de Modernistische autobiografie, maar het genre als zodanig onmogelijk is geworden. Ten slotte valt binnen het kader van de aflossing te bezien of in het Postmodernisme nieuwe wegen gevonden worden om te ontsnappen aan deze nieuwe doodverklaring van het genre.

"Die moderne existentiell reflektierende Autobiographie" is de benaming die Hans-Rudolf Picard geeft aan autobiografieën van Arthur Adamov, Simone de Beauvoir, Eugène Ionesco, Michel Leiris, Brice Parain, Claude Roy en Jean-Paul Sartre; "Der Kreis ist zu erweitern".³⁷⁵ Uit Picards conclusie zij hier zijn definitie geciteerd:

Autobiographisches schreiben ist existentiell reflektierend, wenn das biographische Erinnern nicht mehr erzählerischer Selbstzweck ist, wenn die Retrospektive einem existentiellen Selbstentwurf dienstbar gemacht wird, wenn die Verwendung der literarischen Kunstmittel und das Warum des autobiographischen Schreibens werkimmanent mitbedacht werden und wenn Fiktion vermieden wird. (Picard 1978: 253)

³⁷⁵ Picard 1978: 254. Verdere verwijzingen in de tekst in parentheses. Picard wijst zelf op bijvoorbeeld Peter Weiss' *Der Fluchtpunkt* (1962), een werk dat echter als ondertitel "Roman" draagt (*ibid.*, p.220).

Andere kenmerken van deze vorm van autobiografisch schrijven zijn het doorbreken van "die Illusion der ästhetischen Ganzheit" (48) en het zoeken naar mogelijke verbanden tussen thematisch verbonden complexen. Het eindpunt staat niet *a priori* vast, "nur Bewegung wird dokumentiert. Das Schreiben als Niederschlag einer geistigen Bewegung wird zu dieser Bewegung selbst" (49). Het thematische vertellen vervangt de chronologische structuur. Hoewel de historische waarheid geen geweld aangedaan mag worden (67), is zij ondergeschikt aan de reflectie over het autobiografisch schrijven zelf: "Die Reflexion richtet sich nicht mehr nur auf das biographische Faktum, sondern auch und vor allem auf den Kommentar über dieses selbst!" (74). Teleologisch vertellen wordt ingeruild voor tentatief reflecteren.

De autobiograaf dient zich vervolgens ver van elke fictionalisering te houden en verplicht zich om authenticiteit en oprechtheid tot zijn leidraad te nemen. Dit houdt in, dat "das Schreiben nicht als ästhetische Distanznahme, sondern als ethischer Akt des persönlichen Engagements aufgefasst wird (...)" (110). Esthetisering is weliswaar niet verboden, maar: "Weder l'art pour l'art noch Glasperlenspiel sind möglich" (*ibid.*).

Met deze profielschets kunnen wij duidelijk deze nieuwe, naoorlogse vorm van autobiografisch schrijven tegenover de Modernistische autobiografie plaatsen. Picard wijst André Gides *Si le grain ne meurt* (1926) en Jean-Paul Sartres *Les Mots* (1964) als overgangsvormen aan. In *L'Age d'homme* van Michel Leiris ziet hij de eerste vertegenwoordiger van dit "modern existentiell reflektierend autobiographisch Schreiben". Inderdaad spreekt uit het voorwoord van deze autobiografie, "De la littérature considérée comme une tauromachie" (1946), de intentie tot engagement, tot esthetisering, tot positiebepaling tegenover de fictie, tot oprechtheid en tot authenticiteit. Hiervan is echter, zoals wij in het voorgaande hoofdstuk hebben gezien, niets terug te vinden in de ruim tien jaar eerder geschreven autobiografie zelf: in *L'Age d'homme* domineert de esthetiek, terwijl de "existentiell reflektierende Autobiographie" in het teken van de ethiek staat.³⁷⁶

³⁷⁶ Picard spreekt over de verplichtingen van "[d]em sittlichen Gebot der 'sincérité' und 'authenticité'" (1978: 219). Hij erkent weliswaar de dialectische spanning tussen dit ethische geweten en het artistieke geweten: "[Die existentiell reflektierende Autobiographie] bleibt Kunst (...). Sie bleibt als sprachliche Mitteilung immer noch *dargestellte*

Een zeer korte bespreking van Claude Roy's *Moi je. Essai d'autobiographie* (1969) zal nu volgen als voorbeeld van deze vorm van autobiografisch schrijven. Het zal blijken, dat op een aantal punten er overeenkomst bestaat met de Modernistische autobiografie, maar dat het werk er zich vooral tegen afzet.

De eenendertig hoofdstukken van Roy's autobiografie zijn globaal chronologisch geordend. In het eerste hoofdstuk beschrijft hij met vele ver uiteenlopende technieken de periode die de verwekking, de embryonale ontwikkeling en uiteindelijke geboorte van het kind Claude Roy omvat. Deze geboorte plaatst het subject in de Historie en in de Tijd vanuit de tijdloosheid. De historische context is in het hele boek nadrukkelijk aanwezig en Roy tracht zijn rol daarbinnen aan te geven. *Moi je* beschrijft de incongruente relatie tussen deze grote Historie en zijn persoonlijke historie. Vele citaten, verschillende genres en een groot aantal heterogene vertelvormen worden ingezet door Roy om zijn ervaringen te beschrijven, maar ook hem treft het euvel dat wij tot nu toe steeds hebben aangewezen: "... Ce que j'éprouvais alors est indicible ...".³⁷⁷ In distantiërende bewoordingen ten opzichte van Marcel Proust ("Ce n'est pas le temps retrouvé" (121)) en James Joyce ("Portrait de l'artiste en jeune chat" respectievelijk "en déjà vieux jeune fou" (55, 89)), vecht hij hun esthetische vrijblijvendheid aan. Maar ook de dogma's van het existentialisme accepteert Roy niet met vanzelfsprekendheid. Hij bekijkt vooral met verwondering het bestaan, eerder dan dat hij de absurditeit ervan erkent. Nochtans bekent hij zijn neiging tot "mauvaise foi" (159), wanneer hij zijn onsterfelijkheidswensen ter sprake brengt. In Anton Tjechov, atheïst, arts en artiest ziet hij zijn ideaal verwezenlijkt: het tegelijk voor-de-anderen en voor-zich-zelf zijn. Er is een moment van revelatie nodig, de ervaring van de "double je" om zichzelf te doordringen van de noodzaak egotisme en altruïsme te verbinden: "J'ai signé le pacte. Le contrat social, j'honore. Je tiendrai mes engagements" (355).

Op geen enkele plaats is een spoor van twijfel te bespeuren: noch de mogelijkheden van het genre noch de relativiteit van zijn visie is voor hem een reden voor ongerustheid, in tegenstelling tot wat wij

Wirklichkeit. Sie wird nie Dokumentation (...)" (225). Maar tot haar grootste literaire taak rekent hij toch "die *Überwindung des ästhetischen Scheins*" (218). Voor alles moet het esthetische aspect dienstbaar blijven.

³⁷⁷ Claude Roy, *Moi je* (1978), p.76. Verdere verwijzingen in de tekst in parentheses.

bijvoorbeeld in *L'Age d'homme* hebben gezien. Ondanks de experimentele vorm van *Moi je*, het gebruik van vele aan de fictie ontleende technieken en het aanzienlijke belang van de intertextualiteit moeten wij constateren dat deze esthetische aspecten volledig ondergeschikt zijn aan het ethische uitgangspunt, dat klinkt als een echo van Leiris' "De la littérature considérée comme une tauromachie":

Mais je me suis juré ici, non pas de dire toute la vérité, mais du moins de ne dire que la vérité. Celle qui me met en jeu, en question, et souvent en difficulté. (455)

Na de voortzetting van het Modernisme in bijvoorbeeld *Speak, Memory* en na de stellingname ertegen in bijvoorbeeld *Moi je* moet er een derde lijn geschetst worden, namelijk die, waarin niet alleen afgerekend wordt met het Modernisme, maar ook het genre van de autobiografie zelf getroffen wordt door een vernietigende visie. Het betreft hier *Les Mots* (1964) van Jean-Paul Sartre.

Het gaat Sartre in *Les Mots* niet om de waarheid, zoals Claude Roy die als eis aan de autobiografie oplegde, maar om een leugen die hij in en door middel van zijn autobiografie construeert en aan het verleden opdringt. De existentialistische draagwijdte van *Les Mots* moet concurreren met een artistiek gefundeerde constructie, die de "historische waarheid" geweld aan doet. Hierin ligt de paradox van *Les Mots*: "For the narrative patterning of autobiography freezes the structures upon which the free existential becoming is predicated, while the force of impersonation inherent in the first-person narrative conflicts with the exigencies of authenticity".³⁷⁸ Dit betekent, dat het retrospectief, chronologisch vertellen van het eigen leven geen ruimte laat om recht te doen aan de totale vrijheid die het historische subject in zijn existentiële project bezat. Het verband dat het narratieve model van de autobiografie suggereert tussen verleden en heden van een subject staat elke intentie tot authenticiteit in de weg. Wellicht is het mogelijk deze paradoxaliteit of contradictie op te heffen door een dubbele lectuur van *Les Mots* voor te stellen, zoals Lejeune dat doet, namelijk oppervlakkig als "apparence chronologique et thématique" en meer verborgen als "réalité dialectique" (Lejeune 1975a: 233). Hierin ligt

³⁷⁸ Brée 1978: 16. Ook Hassan wijst in zijn bespreking van *Les Mots* op dit gegeven: "An existential autobiography, however, remains something of a paradox, a noble absurdity" (Hassan 1971: 146).

volgens Lejeune dan ook de bijzondere kracht van Sartres autobiografie: "C'est d'ailleurs la grande réussite des *Mots*, d'avoir su concilier les techniques les plus traditionnelles du genre des souvenirs d'enfance, avec une construction dialectique rigoureuse" (*ibid.*). Om deze dialectiek te beschrijven heeft Lejeune *Les Mots* ingedeeld in vijf actes, die de geschiedenis van de neurose van het kind, Poulou is zijn bijnaam, beschrijven (*ibid.*, pp.209 *sqq.*). De historische volgorde is daarin ondergeschikt gemaakt aan de dialectische opzet.

De parallellen tussen de protagonist en de verteller in *Les Mots* zijn opmerkelijk. De illusie van het kind (het schrijven van literatuur rechtvaardigt het leven van de schrijver, hij leeft zijn eigen verhaal) herhaalt zich in de illusie van de verteller van *Les Mots* (het is mogelijk het eigen leven als verhaal te vertellen en zo een "zelf" te constitueren). Het vertelde en het vertellen weerspiegelen elkaar. In *Les Mots* staat de protagonist volledig in dienst van de verteller: de historische waarheid wordt verminkt om te kunnen lijken op het beeld dat de verteller wil oproepen (om het ten slotte te verwerpen). Het is uiteindelijk de visie van de autobiograaf uit 1964 die de beide illusies (die van het kind dat op wilde gaan in de literatuur en die van de volwassene die in 1954 de eerste versie van zijn autobiografie schreef) ontmaskert: "In *The Words* Sartre presents both his early decision to write and his recent decision to write his autobiography as the beginning and ending phases of a neurosis" (Eakin 1985: 129). Beiden verwarden leven en literatuur, de protagonist prospectief,³⁷⁹ de verteller retrospectief.³⁸⁰ Zowel de verteller als de protagonist hebben de misleiding die verborgen was in het narrativiseren van het subject (het "zelf" als noodzakelijk onderdeel

379 De kleine Poulou weet zijn glorieuze toekomst uitgestippeld, hij leeft zijn leven nu reeds postuum (Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1982), p.168), toekomstige meesterwerken trekken hem naar zich toe: "On me disait souvent: le passé nous pousse mais j'étais convaincu que l'avenir me tirait" (*ibid.*, p.198). Schrijven is een synoniem van bestaan geworden: "mais je n'existais que pour écrire et si je disais: moi, cela signifiait: moi qui écris" (*ibid.*, p.131). En wat hij schrijft zijn verhalen, waarin zijn persoon onmisbaar voor de anderen is.

380 Aan het slot moet de verteller concluderen dat het voorafgaande een illusie is, een stadium, dat hij nu voorbij is: "L'illusion rétrospective est en miettes" (Sartre 1982: 211). Het schrijven van een autobiografie heeft hem bevrijd van de idee de biograaf van zichzelf te kunnen zijn. Verwijzend naar de voltooiing van de eerste versie van *Les Mots* in 1954 schrijft hij: "depuis à peu près dix ans je suis un homme qui s'éveille, guéri d'une longue, anère et douce folie (...)" (*ibid.*).

van een geschiedenis; cf. Eakin 1985: 139-40) ingezien. De verteller heeft een nieuwe fase in zijn leven bereikt: "J'ai changé. Je raconterai plus tard (...)" (Sartre 1982: 211). Maar de autobiograaf kan geen voorschot op de toekomst nemen: Sartre heeft deze belofte niet ingelost.

Hier raken wij de kern van Paul Ricoeurs *Temps et Récit*.³⁸¹ Ricoeur zet daarin de narrativiseringen in de fictie en in de historiografie tegenover elkaar binnen het alomvattende perspectief van de tijd. In het narrativiseringsproces begrijpt het individu zijn bestaan als zich afspelend in een temporele sequentie en in een betekenisdragende samenhang. Deze narrativisering als cognitief proces heeft Ricoeur de naam "mimèsis I" gegeven, welke hierboven uitgebreid aan de orde is geweest. Ricoeur heeft in de fictie en in de historiografie ("mimèsis II") gelijkgeaarde narrativiseringspresupposities en -technieken blootgelegd. In *Les Mots* worden zij als illusie en als "mauvaise foi" afgewezen, zowel waar het de visie van het subject op de werkelijkheid betreft (Poulou als onmisbare held) als waar het de biografie als vorm van historiografie (de verteller van *Les Mots*) betreft.

Wij bevinden ons met *Les Mots* in een cruciaal stadium in de ontwikkeling van de autobiografie. In het eerste hoofdstuk hebben wij immers gesteld, dat wij van een autobiografie spreken wanneer het besef van de historiciteit van het "zelf" en van zijn context is ontstaan. Nu zijn buiten het terrein van de autobiografie reeds in de negentiende eeuw aanvallen gelanceerd op deze vooronderstelling (Friedrich Nietzsche moet als een der felste bestrijders van de ideeën van historicisme en subjectiviteit genoemd worden) maar hier, met *Les Mots*, worden in een autobiografie het "zelf" en het historisch denken als naïve narrativisering en als poging te ontsnappen aan de alles aantastende en absurd makende dreiging van de dood ontmaskerd. Dit inzicht drukt een stempel op de loop van de ontwikkeling van de autobiografie en in dit kader past het feit, dat Sartre het toegezegde vervolg op *Les Mots* niet geschreven heeft.

De vraag rijst nu in hoeverre wij elk concept van het "zelf" als naïve narrativisering moeten aanmerken en of, *a fortiori*, elke tekstuele vormgeving ervan vervolgens eenzelfde veroordeling moet ondergaan. Ihab Hassan inventariseert in zijn "The Self in Literature" (1988) de

³⁸¹ Zie hierboven de paragrafen 1.2.1.2. en 1.2.3.1.

geschiedenis van de visies op het "zelf" vanaf Plato tot en met Jacques Derrida. Het voorlopige eindpunt in deze ontwikkeling luidt als volgt: er bestaat geen "ontological, originary, coherent self. After putting everything in doubt, consciousness ends, reflexively, by turning that doubt upon itself" (p.428). Hassan weigert nu deze visie aan te nemen: ook al wordt het "zelf" theoretisch ontkend, het bestaat "above all, as an experienced or existential reality (...)" (*ibid.*, p.422). Het "zelf", zo volgt hij de psycholoog Norman Holland, komt indirect tot uitdrukking in zijn unieke stijl, als een "identity principle" (*ibid.*, p.433) in de activiteiten die het individu onderneemt of in dat wat het ondergaat (e.g. de dood). Het "zelf" is daarbinnen aanwezig als "a dynamic pattern, biological, psychological, social, semiotic" (*ibid.*) dat alleen indirect, in zijn effecten, waargenomen kan worden. Hassan sluit af met een positieve, optimistische conclusie die de twijfel, welke hij rondom zichzelf heeft geconstateerd, niet van toepassing wil verklaren voor het "zelf" als "pragmatic act, less fiction than function, a felt agency, personal memory, fiducial force, positing value in the world and immanent in its own effects" (*ibid.*, p.437).

Deze visie van Hassan op het "zelf" in de literatuur wijkt af van zijn besprekingen van het "zelf" in Postmodernistisch perspectief. Voordat wij kort op het Postmodernisme van Hassan ingaan is het van belang op te merken, dat er absoluut geen consensus bestaat over wat het Postmodernisme is en zeker niet over het beeld van het "zelf" daarbinnen. Wat hier volgt is dan ook niet meer dan een lijn die naast andere lijnen aanwijsbaar is en die een zekere mate van coherentie te zien geeft.

Als uitgangspunt voor een karakterisering van het Postmodernisme kan een citaat gekozen worden, waarin als volgt getracht wordt het Modernisme van het Postmodernisme te onderscheiden:

The perceivable signs of a tendency toward the disappearance of subjectivity in modern literature become a fact in postmodern works. Thus a radical gap between modern and postmodern literature is reflected in the opposition of two *épistémès*: subjectivity versus loss of subjectivity. (Hoffmann *et al.* 1977: 20)

Het "zelf" is een leegte, een vacuüm dat opgevuld moet worden. Twee mogelijkheden dienen zich daartoe aan: de leegte wordt opgevuld door taal of door de ander. Alfred Hornung bespreekt de eerste, Norman

Holland de tweede optie.³⁸² Wanneer het "zelf" verdwijnt achter de taal of een gevolg is van de taal die het gebruikt, dan wordt de poging dit "zelf" te kennen een poging het te "lezen", waarvan vervolgens verslag gedaan wordt in het schrijven erover. Aldus komt Hornung tot de conclusie, dat autobiografisch schrijven het tegelijk lezen en schrijven van het "zelf" is. Beide zijn geen tegengestelde maar complementaire activiteiten van "a deconstructed subject in the postmodern world" (Hornung 1987: 184). Hornung definieert, uitgaande van M. Bakhtins concept van de dialogische verbeelding, beide activiteiten, lezen en schrijven, als een dialoog tussen het gelezen verleden en het schrijvend heden: "The dialogue between the reading of the past and the writing in the present becomes a coherent whole by way of the author's imagination" (*ibid.*, p.188). Nu is deze dialoog een constante in de autobiografie en wellicht zou de visie van Hornung enige aanpassing verdienen door ten eerste dit streven naar "a coherent whole" ernstig te relativiseren en vervolgens dit dialogische aspect als een zich op het actuele moment gerichte, (quasi-)simultane autobiografische activiteit te beschouwen. Het lezen en het schrijven van het "zelf" verliezen daarmee tevens de metaforische klank die in Hornungs voorstelling nog te horen is. Aan de autobiografie van Nathalie Sarraute, *Enfance* (1983), welke Hornung in zijn artikel niet aan de orde stelt, kan deze dialoogvorm, die op de eerste plaats op het extradiëgetische niveau gestalte krijgt, geïllustreerd worden.

Het bijzondere van *Enfance* is, dat het werk een dialoog is tussen twee vertellers (en niet bijvoorbeeld tussen een verteller en zijn protagonist, zijn verleden-"ik"). Deze "théâtralisation de l'énonciation"³⁸³ stelt de genrecode in hoge mate op de proef, omdat er een dubbel "pacte autobiographique" tot stand gebracht zou moeten worden, daar de ene verteller vrouwelijk en de andere verteller mannelijk (of: niet vrouwelijk) gemarkeerd is, terwijl wij bovendien te maken lijken te hebben met een toneelstuk. Tussen beide vertellers is geen onderscheid in "meer" of "minder" weten, maar de tweede, mannelijke verteller stelt zich kritisch op tegenover de autobiografische intentie van de eerste en dit conflict genereert het autobiografische "discours" (de reflectie over het autobiografisch vertellen) en het

³⁸² Respectievelijk in Hornung 1987 en Norman Holland, "Postmodern Psychoanalysis", in Hassan & Hassan 1983, pp.291-309.

³⁸³ Bruno Vercier, "(Nouveau) Roman et Autobiographie: *Enfance* de Nathalie Sarraute" (1985), p.164.

autobiografische "histoire" (het identieke verleden van beide vertellers).³⁸⁴

Het werkterrein van Sarraute zijn de "tropismen", die door Gretchen Besser omschreven worden als "the myriad subconscious and rapidly-shifting reactions to external stimuli".³⁸⁵ In elk van de zeventig hoofdstukjes fungeert de taal (in de vorm van een aangehaald citaat of een woord) als katalysator voor het vertellen. Van deze citaten uit het verleden wordt de context gereconstrueerd; de verbinding tussen de hoofdstukken ontbreekt, maar als geheel mag *Enfance* chronologisch genoemd worden. Binnen elk hoofdstuk kunnen wij de volgende werkwijze ontdekken: "As she has done in all of her writing Sarraute extracts from isolated experiences the tropistic responses that each of them provokes. The difference is that in this case the catalyst and receptor of tropisms is herself" (Besser 1985: 157). Het dialogisme³⁸⁶ van *Enfance* vertrekt vanuit de herinnering aan ervaringen en gaat de diepte in op zoek naar de onbewuste, tijdloze, onpersoonlijke waarheid van de tropismen. Zowel aanleiding als gevolg zijn in haar eigen persoon gelocaliseerd.³⁸⁷ Dit onderscheid tussen de individuele, oppervlakkige ervaring en de universele, diepverborgen betekenis ("(...) obtaining a general truth from a particularized circumstance" (*ibid.*, p.157)) hebben wij hierboven in het werk van Michel Leiris, Walter Benjamin en Gertrude Stein eveneens aangetroffen. Met name in *Everybody's Autobiography* was de persoonlijke anecdote steeds aanleiding tot generaliserende reflectie en het zoeken naar universalia had, zoals de titel aangaf, een hoge prioriteit. In Steins autobiografie konden wij eveneens een vorm van dialogisme aanwijzen in de dichotomie "human nature" *versus* "human mind". De eerste betrof de

384 "Discours" en "histoire" zijn hier opnieuw gebruikt in de betekenis zoals Benveniste (1966) die heeft omschreven.

385 Gretchen R. Besser, "Sarraute on Childhood - Her Own" (1985), p.155.

386 De term "dialogisme" is hier uitsluitend gebruikt in de betekenis van tweestemmigheid op hetzelfde diegetische niveau en niet in de betekenis zoals Bakhtin het begrip ook hanteert, *sc.* in de beschrijving van de vermenging tussen persoons- en vertellerstekst (*cf.* Musarra-Schrøder 1981: 51-2).

387 Hierbij moet dus geabstraheerd worden van het onderscheid in geslacht tussen de beide vertellers. Nu acht Sarraute dit onderscheid niet van belang (*cf.* Besser 1985: 154) en hierin kunnen wij het standpunt van Gertrude Stein terugvinden. Op de opmerkelijke overeenkomsten tussen Gertrude Steins en Nathalie Sarrautes opvattingen zullen wij hieronder terugkomen.

ervaringen van het individu in tijd en ruimte, de tweede de universele, tijd- en ruimteloze beweging van het reflecterende bewustzijn. Wat Sarraute over haar eigen werk zegt geldt evenzeer voor *Everybody's Autobiography*: "Ce que je poursuis dans mes livres, c'est une recherche de mouvements intérieurs qui existent chez tous ... et partout" (*ibid.*). Waar Stein het "zelf" in tweeën heeft gedeeld, heeft Sarraute het verdubbeld. In *Everybody's Autobiography* ontbreekt een concrete dialoog, *Enfance* is uitsluitend dialoog. Waar Stein zelfverzekerd haar autobiografie begint maar vertwijfeld beëindigt, begint Sarraute reeds met het maken van grote voorbehouden.³⁸⁸

Norman Holland exterioriseert dit concept van het dialogisme. Hij constateert dat het "zelf" (dat voor hem gelijk is aan "identiteit") niet zozeer beschouwd kan worden als "a sense of identity" en dat Jacques Lacans visie op het "zelf" ("[the self] is an agent, and it is what the agent creates" (Holland 1983: 303)) hem evenmin verder brengt. Vervolgens geeft hij zijn eigen standpunt:

identity only comes into being as someone perceives it. Identity is not found but made - ficted. It is I who create the fiction of someone's identity by looking at that person as a theme and variations. (*Ibid.*, pp.303-304)

Wie zoekt naar de eigen identiteit vindt een nieuwe variatie op het thema, dat hij uiteindelijk bloot wil leggen: "That is, when a person seeks to understand himself (as in a psychoanalysis), that self includes the act of trying to understand oneself. That act is, like all acts, a feedback" (*ibid.*, p.304). Het "zelf", de identiteit, is in deze visie een gevolg van de interpretatie door de ander of jezelf. Holland concludeert: "In other words, this theme-and-variations concept of identity decenters the individual in a distinctly Postmodern, metafictional way. You are

³⁸⁸ De tweede verteller in *Enfance* is het eerst aan het woord en uit felle kritiek op de intentie van de eerste haar eigen leven te beschrijven: "-Alors, tu vas vraiment faire ça? 'Evoquer tes souvenirs d'enfance' ... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas" (Sarraute 1983: 9). De eerste "ik"-verteller geeft toe dat zij niet weet waarom zij er aan begint, de tweede "ik"-verteller stapelt argument op argument om haar er niet aan te laten beginnen. Uiteindelijk zal deze tegenwerking juist het vertellen stimuleren (*ibid.*, p.11). *Enfance* eindigt wanneer beschreven wordt hoe Nathalie op weg is naar haar nieuwe (middelbare) school. Een nieuwe fase breekt aan, de "enfance" is voorbij, een nieuwe vertelvorm is nodig (*ibid.*, p.257).

ficted, and I am ficted, like characters in a Postmodern novel" (*ibid.*). Het "zelf" verdwijnt naar de periferie, weg van het subject naar de relaties tussen subjecten. Het is een gevolg van de reflectie over het subject en daarmee een "metafictional" constructie. Voor de autobiografie lijkt dit tot gevolg te hebben, dat de "identiteit" te midden van de "varianties" die de autobiograaf zelf geeft en die de lezer bedenkt binnen het "Construction Principle", verborgen blijft als het onbereikbare, alleen meta-discursief te formuleren "thema". Nog belangrijker is het beeld van het individuele "zelf" als personage in een Postmodernistische roman: dit personage vormt in zijn blootgelegde, bereflecteerde kunstmatigheid het nieuwe model van het "zelf", dat slechts bestaat dankzij de ander en geen eigen ontologische basis bezit. De kloof tussen fictie en non-fictie is in het Postmodernisme geslecht.³⁸⁹

Als laatste in de rij van theoretici die de leegheid van het Postmodernistische "zelf" verkondigen moet Hassan opnieuw genoemd worden. In een overzichtsartikel vat hij de kenmerken van zijn visie op het Postmodernisme samen en een paragraaf concentreert zich op het "zelf":

Self-less-ness, Depth-less-ness. Postmodernism vacates the traditional self, simulating self-effacement -a fake flatness, without inside/outside- or its opposite, self-multiplication, self-reflection. Critics have noted the "loss of self" in modern literature (...); but it was originally Nietzsche who in *Der Wille zur Macht* declared the "subject" "only a fiction": "the ego of which one speaks when one censures egoism does not exist at all" (...). This determinates the "deep" romantic ego, which postmodernism suppresses or disperses, and sometimes tries to recover, though it remains under dire suspicion in poststructuralist circles as a "totalizing principle". Losing itself in the play of language, in the differences from which reality is plurally made, the self impersonates its absence, even as death stalks its games. It diffuses itself in depth-less styles, refusing, eluding, interpretation.³⁹⁰

In dit lange citaat komen vele lijnen samen: het "zelf" heeft in het Postmodernisme zijn diepte verloren: er is niet meer zoiets als een hoger of intenser bewustzijn of subjectiviteit. Naar willekeur verstopt het "zelf" zich in de oppervlakte of verveelvoudigt het zich in

³⁸⁹ Hassan (1975: 56) en Fokkema (1984: 42) constateren eveneens de verdwijning in het Postmodernisme van de ontologische grens tussen fictie en non-fictie.

³⁹⁰ Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective" (1987), pp.19-20.

uiterlijkheden als stijl. En wat het meest belangrijk is: het weerstaat elke interpretatie. Waar Fokkema voorzichtig stelt, dat de rol van de lezer meer aandacht krijgt tijdens het Postmodernisme dan tijdens het Modernisme (1984: 48), kunnen wij deze toeneming zelfs een vergaand beroep op de lezer noemen. Deze krijgt immers de onmogelijke taak de "indeterminacies"³⁹¹ niet te reduceren of onder een noemer te brengen, maar in al hun fragmentatie en multipliciteit zonder hiërarchische ordening naast elkaar te laten bestaan. Het zoeken naar een totalitair verband is in strijd met de opzet van de Postmodernistische teksten. Brian McHale legt hier het grote onderscheid tussen de Modernistische en de Postmodernistische lezer: de eerste dient zich te bevrijden van zijn synthetiserende, unificerende lectuur wanneer de Postmodernistische wereld geïnterpreteerd moet worden: "In postmodern writing, we hesitate between competing structures of reality, alternative worlds -an *ontological* hesitation".³⁹² De mogelijke werelden van de Modernistische tekst zijn vervangen door "conceivable, at least thinkable, but impossible worlds, worlds that, -so reason tells us- can exist only in our imagination" (Fokkema 1984: 54).³⁹³ Hassan gaat nog verder: het Postmodernisme wil zelfs "the Unimaginable", de onbereikbare leegte, het onzegbare, "the other side of silence" (Hassan 1975: 53) uitdrukken. Dit is onmogelijk en het Postmodernisme kenmerkt zich juist door de exploitatie en de dramatisering van deze onmogelijkheid in de tekst zelf. Het is de reeds eerder geciteerde Jean-François Lyotard die de mate van "presentability" van het onzegbare tot onderscheidend criterium tussen

391 "Indeterminacy" is het sleutelbegrip van Ihab Hassan voor alle onbepaaldheden die de Postmodernistische visie op de werkelijkheid kenmerkt (e.g. Hassan 1987: 18-19).

392 Brian McHale, "Writing about Postmodern Writing" (1982), p.223.

393 Brian McHale besteedt in zijn *Postmodern Fiction* ruime aandacht aan het concept van de "possible worlds", zij het door zijn hele boek verspreid. Hij gaat o.a. in op Eco (1981), die het bestaan van "impossible worlds" ontkent (McHale 1987: 33). Voorbijgaand aan de discussie die hij met Eco aangaat, zien wij dat McHale in zijn redenering wel moet constateren dat "onmogelijke werelden" in Postmodernistische fictie bestaan omdat zij voorstelbaar ("conceivable") zijn door personages, auteurs, lezers en gehele culturen. Dit laatste socio-psychologische begrip ("conceivability") compliceert de discussie, evenals de vraag naar de relaties tussen de (on-)mogelijke werelden en de zogenaamde "reële" wereld en de toegankelijkheid ervan. Hier zal op deze discussie niet verder ingegaan worden.

het Modernisme en het Postmodernisme heeft gemaakt:

Here, then, lies the difference: modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure. (...)

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.³⁹⁴

Deze zeer wezenlijke karakterisering van het Postmodernisme, die het onzegbare thematiseert, het vrijblijvende genot van het estheticisme afwijst, het risico van het artistieke échec productief maakt en zijn eigen normen en regels genereert, geldt optimaal voor Michel Leiris' *La Règle du jeu*. Voor wij dieper ingaan op Leiris' confrontatie met de kwestie van de onzegbaarheid van het onzegbare moeten eerst twee mogelijke oplossingen voor dit door Lyotard geschetste probleem genoemd worden. Daartoe lenen zich de autobiografieën van Alain Robbe-Grillet en van Roland Barthes.

Alain Robbe-Grillet probeert de lezer in het begin van zijn eerste autobiografie, *Le Miroir qui revient*:³⁹⁵ "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", waarmee hij Lejeunes concept van "l'espace autobiographique"³⁹⁶ van toepassing laat zijn op zijn oeuvre, dat juist zo objectief, onpersoonlijk en niet-autobiografisch heette te zijn. Robbe-Grillet neemt openlijk afstand van de ideologie van de Nouveau Roman, welke te veel tot dogma is geworden. De geciteerde retrospectieve visie op zijn werk stamt uit de methodologische inleiding van deze autobiografie, die, zo moeten wij van hem aannemen, hij reeds in 1977 heeft geschreven. Hierin wijst hij concepten uit de traditionele autobiografie als "parler de", "intérieur" en "moi" als gedateerd af en

³⁹⁴ Lyotard 1983: 340. Volledigheidshalve zij hier tevens verwezen naar de oorspronkelijke Franse versie van Lyotards artikel, "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" (1982). Het belangrijke begin van de tweede alinea van het citaat hierboven luidt daar als volgt: "Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même" (1982: 366).

³⁹⁵ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* (1984), p.10.

³⁹⁶ Cf. paragraaf 1.2.1.3., noot 79 hierboven over "l'espace autobiographique".

opteert voor een andere opzet, die bestaat uit de inventarisatie van de nieuwe autobiografische problemen: "la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient" (*ibid.*, p.12). Hier en elders bespreekt Robbe-Grillet in zijn autobiografieën omstandig deze en andere premissen van het autobiografische schrijven zonder op storende of verlammende ontdekkingen te stuiten. Zijn autobiografisch project is ongecompliceerd: de lezer verwachtte van hem leugens noch waarheid, hij is immers een zoeker wiens weg bepaald wordt door het zoeken zelf (*ibid.*, p.13). Het resultaat, *Le Miroir qui revient*, zal fictie zijn: "Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici" (*ibid.*).

Deze op pragmatisch niveau cruciale autoreflexieve woorden bevestigen dat Robbe-Grillet vertrekt vanuit de traditionele dichotomie waarheid - fictie en dat hij de grenzen van de autobiografie zo eng acht, dat hij "ma modeste autobiographie" (*ibid.*, p.47) toch fictie moet noemen. Hij beargumenteert dit als volgt: literatuur zoekt gestalte te geven aan wat niet voorstelbaar is en daartoe heeft de auteur metaforen en "opérateurs de texte" nodig, die tegelijk inzicht geven in het verleden, het heden en het onbewuste (*ibid.*, pp.17-19). Juist het gebruik van deze "opérateurs" maakt het vertelde tot "fiction" (*ibid.*, p.19). Voor *Le Miroir qui revient* noemt hij twee belangrijke "opérateurs", "la mer" en "la peur". Binnen Lyotards tweedeling moeten wij Robbe-Grillet's werkwijze Modernistisch noemen.

Er is nog een andere reden waarom Robbe-Grillet's autobiografie fictie genoemd kan worden: hij tracht in de trilogie³⁹⁷ een biografie te schrijven van Henri de Corinthe (1984: 9 en 1988: 24). Deze fictionele biografie van een figuur die nooit heeft bestaan staat voor een deel voor de biografie van Robbe-Grillet zelf. De identificatie van Henri de Corinthe met de verteller van de autobiografie wordt voorbereid door dit personage en de verteller gelijk (schrijf-)gedrag, gelijke bezittingen, gelijke omgevingen *etc.* toe te schrijven. Zij vindt uiteindelijk plaats in *Angélique ou l'enchantement* (pp.120 en 138).

Robbe-Grillet merkt al schrijvend dat hij bezwijkt voor de traditioneel-autiobiografische verleiding alles in een verband te plaatsen ("Mettre les choses en ordre" (1984: 59)). Zoals hij zelf opmerkt maakt hij op een naïve (*ibid.*) manier gebruik van de mogelijkheden van de

³⁹⁷ De trilogie zal bestaan uit *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1988) en *La Mort de Corinthe* (nog niet verschenen).

verteller om zijn materiaal te ordenen en het aldus betekenis te verlenen. Deze zelfveroordeling wordt herhaald in *Angélique*, maar nu wordt de kritiek geprojecteerd op Philippe Lejeune en zijn definitie van het genre van de autobiografie. Robbe-Grillet citeert Lejeune en vervolgt: "L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit il, de la quête autobiographique." Non, non! Certainement pas!" (1988: 67). Noch voor het manuscript waar Henri de Corinthe aan werkt, noch voor zijn eigen "entreprise actuelle" (*ibid.*) gaat deze stelling volgens Robbe-Grillet op. Hij is daarentegen van mening dat Henri de Corinthe evenmin als hij zelf enige betekenis ("signification") wil hechten aan het vertelde en de fragmenten los van elkaar wil laten bestaan:

La patiente écriture des fragments qui demeurent (provisoirement, je le sais) ne peut en aucun cas considérer mon passé comme producteur de signification (un sens à ma vie), mais au contraire comme producteur de récit: un devenir à mon projet d'écrivain. (1988: 68)

Afgezien van het feit dat Sartre in *Les Mots*, zoals wij hebben gezien, de naïve narrativiseringsgedachte, welke ten grondslag ligt aan een dergelijk "project d'écrivain", heeft ontmaskerd, is het verwonderlijk, dat Robbe-Grillet het nog noodzakelijk acht te benadrukken, dat de fragmenten die zijn autobiografie constitueren, niet zijn verleden maar zijn heden betekenis geven. Robbe-Grillet zou daarom Lejeune juist gelijk moeten geven: de "signification" van de autobiografie (en een verwijzing naar de hierboven in het eerste hoofdstuk besproken autobiografieën van Rousseau en Goethe kan dit illustreren) ligt op de eerste plaats in het heden van de autobiograaf. Het belang van de pragmatische aspecten van de autobiografie in haar evolutie heeft dat aangetoond. Robbe-Grillet gebruikt *nota bene* zijn "opérateurs" om betekenis te genereren. Bovendien verbindt hij twee narrativiserende structuren, *sc.* de fictionaliserende, sprookjesachtige biografie van Henri de Corinthe en de werkelijke, referentiële biografie van hemzelf, om een nieuw betekenisniveau te kunnen bereiken.

In de vermenging van de beide levensverhalen wordt, aldus de verteller van *Angélique*, fictie en autobiografie vermengd en dit is voor hem aanleiding tot de volgende conclusie: "Aussi, je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d'autobiographe" (1988: 68). Wanneer hij dan, om deze stelling te staven, begint autobiografische feiten aan te wijzen in zijn romans, kunnen wij niet anders dan concluderen, dat Robbe-Grillet een stap

terug doet in de geschiedenis van de autobiografie en dat hij de discussie over "waarheid" en "fictie" binnen het kader van "l'espace autobiographique", welke met *Dichtung und Wahrheit* in haar volle breedte gevoerd was, herhaalt.

De vermenging van de verschillende vertelvormen en het soms op een parodiërende wijze opnemen van verschillende genres (autobiografie, biografie, graalroman, picareske, sprookje) illustreert niet alleen wat Hassan de Postmodernistische "hybridization" van de genres noemt (Hassan 1987: 20-21), maar laat ook zien in hoeverre Robbe-Grillet wegen zoekt om de middelen van de referentiële genres te verbinden met die van de rest van zijn oeuvre en die van genres als het sprookje of de graalroman, teksten die, zij het op een indirecte wijze, voor hem ook naar zijn eigen leven verwijzen.³⁹⁸ Bovendien accentueert Robbe-Grillet het fragmentarische karakter (cf. Hassan 1987: 19) dat aan de basis ligt van het autobiografische schrijven. Waar hij zelf toegeeft te zwichten voor de (Modernistische) neiging tot het leggen van verbanden tussen de fragmenten (en daarmee tussen de verschillende werkelijkheidsniveaus), gaat Roland Barthes een stap verder door de lezer te verbieden van verbanden te leggen tussen de vele fragmenten, waaruit zijn autobiografie, *Roland Barthes par Roland Barthes*, bestaat:

mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens.³⁹⁹

Barthes' autobiografie is paratactisch, volgens de letters van het alfabet, geordend en zij is daarmee demonstratief niet-narratief. De als "Fragments" in de inhoudsopgave benoemde hoofdstukjes zijn intern eveneens paratactisch opgebouwd, zoals de verteller zelf niet nalaat op te merken (97). De keuze voor deze vorm vloeit voort uit het onderwerp van het vertelde: "le moi". Dit "zelf" is niet meer gespleten in verschillende, tegengestelde onderdelen, zoals tijdens het Modernisme, maar is verspreid: "c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le jété duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de

³⁹⁸ Het "pacte" van Robbe-Grillet is dus een dubbel "pacte": een "pacte autobiographique" en een "pacte fantasmatique", welke elkaar doelbewust ondermijnen (zie over de "pacte fantasmatique" Lejeune 1975a: 42).

³⁹⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975a), p.151. Verdere verwijzingen in de tekst in parentheses.

sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé" (146). Voor het eerst in de geschiedenis van de autobiografie ontbreekt de kern, waar de autobiograaf steeds op zoek was geweest. Een centrifugale kracht heeft het "zelf" versnipperd, het ligt verspreid aan de oppervlakte (145). Het schrijven over dit "zelf" heeft een nieuw genre nodig: "le fragment":

Écrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle: je m'étale en rond: tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi? (96)

Schrijvend rondom het niets over iets dat er niet is: Barthes heeft geconstateerd dat schrijven over het "zelf" ("le moi, je") onmogelijk is: "*dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent*" (60). Hierdoor kan "le pacte référentiel" niet tot stand komen en zal ook "le pacte autobiographique" gemankeerd blijven, daar de identificatie van auteur, verteller en protagonist niet alleen onmogelijk is door het opheffen van het onderscheid tussen verteller en protagonist, maar ook omdat de auteur, in de ogen van Barthes, niets anders is dan een schepping van de verteller en zonder referent in de werkelijkheid is. Voorts verliezen begrippen als "vérité" en "authenticité" (*ibid.*) hun functie, want zij kunnen niet van toepassing zijn op de exclusieve activiteiten van de verbeelding, die niet herschept, maar schept: "Je ne dis pas: 'Je vais me décrire', mais: 'J'écris un texte, et je l'appelle R. B.'" (*ibid.*). De "opérateurs", die Barthes' verbeelding in werking zetten, zijn, in tegenstelling tot die van Robbe-Grillet, geen woorden met concrete denotata en individuele connotaties, maar "*figures de production*" zoals "l'évaluation, la nomination, l'amphibologie, l'étymologie, le paradoxe" *etc.* (95), kortom, retorische begrippen die uitsluitend naar zichzelf verwijzende tekst genereren. Deze tekst heet "fiction", omdat hij op geen enkele wijze verband heeft met de werkelijkheid buiten de tekst, alles wat wordt verteld is een gevolg van taal en bestaat slechts in die hoedanigheid ("*un effet de langage*" (82)). Het is om deze reden, dat Barthes de volgende provocerende opmerking kan plaatsen: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman -ou plutôt par plusieurs" (123).⁴⁰⁰ Het "zelf" bestaat slechts uit maskers, waar

⁴⁰⁰ Barthes begint zijn autobiografie zelfs met deze zin (op de laatste vier woorden na), waarmee hij de lezer onmiddellijk op een bepaald spoor hoopt te zetten (Barthes 1975a: p."0"). Deze zin is in zijn eigen (?) handschrift geschreven, evenals de onleesbare tekens op p.189, bijna aan het slot van het boek (zie onder).

achter niets meer verborgen is. Waar Paul de Man nog stelde, dat de troop van de *prosopopoeia* in de autobiografie onontkoombaar is (Robbe-Grillet's *De Corinthe* is er nog een voorbeeld van), laat Barthes nu zien dat er niets anders is dan *prosopopoeia*.

Aan de basis van deze splitsing van het "zelf" in verschillende maskers ligt een "lice pronominale" (p.171), welke een stap verder gaat dan Sartres "moi, cela signifiait: moi qui écris". Barthes schrijft namelijk aan het begin van *Roland Barthes par Roland Barthes*, dat zijn "moi" niet anders dan tekst is, en dan nog wel twee veranderlijke soorten tekst: "texte I est réactif (...), texte II est actif" (47), waarbij deze rolverdeling omgedraaid kan worden. Barthes maakt van het dialogisme een poëtica: *Roland Barthes par Roland Barthes* lijkt een boek dat is gevuld met zijn ideeën, maar dat is schijn: "il est le livre du Moi, le livre de mes résistances à mes propres idées" (123). Deze verdeeldheid komt tot uitdrukking in het gebruik van de eerste en de derde persoon in zijn autobiografie. Sommige fragmenten zijn in de derde, andere in de eerste persoon gesteld, soms worden in een fragment beide met elkaar vermengd en niet zelden wisselen de eerste en de derde persoon binnen één zin. Barthes licht de functie van deze tweedeling toe: "'je' mobilise l'imaginaire, 'vous' et 'il', la paranoïa" (171). Binnen de ik-identiteit ("moi, je") kan de "je" nooit dezelfde zijn als de "moi", terwijl de "je" op oneindig veel wijzen zich als "il" kan presenteren: "'il'" is "le mot le plus méchant de la langue: pronom de la non-personne, il annule et mortifie son référent" (*ibid.*). De "je" daarentegen kan alleen door middel van "l'imaginaire" over het "moi" spreken. Met beide pronomina is het dus onmogelijk om over het "zelf" te spreken.

Barthes zal de eerste zijn die deze onmogelijkheid erkent. Hij doet dit in een recensie van zijn eigen autobiografie. Hierin concludeert hij: "Barthes n'a pu dire qu'une chose: qu'il est le seul à ne pouvoir parler vraiment de lui".⁴⁰¹ Het subject kan slechts zwijgen over zichzelf; opnieuw dient, zij het in een gewijzigde betekenis, de idee van "l'ineffable" zich aan. Barthes vraagt zich af wat de oplossing uit deze impasse kan zijn: "là où je m' imagine, je me méconnaiss. Quoi, pas de vérité? -Si, aux autres, au lecteur, à l'Autre" (*ibid.*). Dit inzicht toont een nieuwe weg in de ontwikkeling van de autobiografie: de idee van de waarheid, die zo'n belangrijke rol speelt binnen de pragmatische

⁴⁰¹ Roland Barthes, "Barthes puissance trois" (1975b), p.5.

component en die steeds het functioneren van de tekst binnen het geheel van de genres stuurde, is definitief verdwenen uit de macht van de autobiograaf en is het exclusieve bezit van de betekenisverlenende lezer geworden. Hierdoor is de lezer, in dit geval Barthes, degene geworden, die de leegte moet opvullen, iets waartoe de autobiograaf zelf niet in staat is. Zonder lezer blijft "le moi" van de autobiograaf "le signifiant sans signifié" (189), de dreiging die Barthes op de laatste pagina van zijn autobiografie in de vorm van onleesbare, handgeschreven tekens laat zien.⁴⁰²

In verband met Barthes' autobiografie moet de hierboven geschetste visie van Norman Holland over het Postmodernistische "zelf" in herinnering gebracht worden: hij stelde, dat dit Postmodernistische "zelf" alleen dankzij de ander geconstitueerd kan worden. Het "zelf" wordt betekenis gegeven in de reflectie er over door de ander (die ook het "zelf" in de derde persoon kan zijn, zoals Barthes als recensent): "You are ficted, and I am ficted, like characters in a Postmodern novel" (Holland 1983: 304). Barthes noemt zijn "zelf" een veelheid van romanpersonages en hij spreekt over zijn autobiografie in termen van een "fiction", een "romanesque" tekst. Alle fragmenten van *Roland Barthes par Roland Barthes* zijn variaties op een thema, in het beeld van Norman Holland. Het thema is uiteraard een woord en nog wel "un mot-mana": "'corps'".⁴⁰³

Roland Barthes par Roland Barthes betekent een eindpunt in de ontwikkeling van de autobiografie, een eindpunt dat wordt gevormd door de taal zelf en door de haar constituerende componenten: schrijven en lezen. Taal en "zelf" vallen samen, het subject is het gevolg van het schrijven en het lezen als activiteiten. Het zal duidelijk zijn, dat "le risque de transcendance" (Barthes 1975a: 99) zo klein mogelijk gehouden moet worden. Tot geen prijs mag de illusie gewekt worden

⁴⁰² Deze beslissende rol van de lezer heeft Paul Ricoeur in het derde deel van zijn trilogie *Temps et Récit*, dat de ondertitel *Le Temps Raconté* draagt, uitgebreid aan de orde gesteld. Hij noemt daar het proces van betekenisverlening door de lezer in de leesactiviteit van de "refiguration" van de tekst "mimèsis III" (cf. hierboven de paragraaf 1.2.3.1.).

⁴⁰³ Barthes 1975a: 133. Dit lichaam is te zien op de vele foto's, die het eerste deel van *Roland Barthes par Roland Barthes* vormen. Zij zijn de multiplicatie van het "zelf" in steeds verschillende spiegelbeelden, die alle een vaste plaats in een chronologische reeks hebben. In het tweede deel van zijn autobiografie heeft Barthes het vlees tot woord gemaakt en zo het lichaam leesbare tekst laten worden.

dat er buiten de tekst nog ruimte is.

J. Gerald Kennedy schetst in zijn "Roland Barthes, Autobiography, and the End of Writing" (1981) de ontwikkeling in het werk van Barthes en tracht voorzichtig de weg te beschrijven die Barthes na zijn autobiografie leek in te slaan, een weg "beyond the end of writing" (Kennedy 1981: 398). Daartoe wijst hij op Barthes' *La chambre claire: Note sur la photographie* (1980). Kennedy ontdekt twee wezenlijke vernieuwingen in dit boek: ten eerste worden de pluraliteit van de stemmen en de versnipperdheid van het subject in onder andere *Roland Barthes par Roland Barthes* ingeruild voor een "a single voice, a consistent perspective" en ten tweede blijkt aan dit bewustzijn van individualiteit het besef van tijdelijkheid en van de dood onlosmakelijk verbonden te zijn (*ibid.*, p.391). De hypothese lijkt hem, Kennedy, niet gewaagd, dat *La chambre claire* eens het omslagpunt zal blijken te zijn voor "a general turn from structuralist and post-structuralist abstraction toward a more pragmatic and humane discourse".⁴⁰⁴ Hiermee is opnieuw een eindpunt in de ontwikkeling van de autobiografie gepasseerd en kunnen wij constateren, dat er een richting is gekozen, die de beperkingen van de taal, welke Rousseau reeds in *Les Confessions* onder woorden heeft gebracht, overstijgt. Kennedy komt tot de volgende conclusie: "No longer is the subject 'merely an effect of language'; he is a being whose unique needs and desires may transcend language altogether".⁴⁰⁵ Het lijkt ons dat Michel Leiris de autobiograaf is, die aan deze laatste ontwikkeling van het genre op indrukwekkende wijze gestalte geeft.

Voordat Michel Leiris *L'Age d'homme* schreef, had hij reeds verschillende vormen van autobiografisch schrijven beproefd, zoals wij in het vorige hoofdstuk hebben gezien. Met de tetralogie *La Règle du jeu*, die bestaat uit *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1967) en *Frêle Bruit* (1976), slaat hij een nieuwe weg in zonder te weten waar

⁴⁰⁴ Kennedy 1981: 397. Hier brengen wij de visie van Hassan (1988) in herinnering, die eveneens gewag maakte van een aanval op de dood van het "zelf" en opkwam voor een re-humanisering van het subject, waarbij de accenten gelegd werden op het persoonlijke ervaring. Hassan spreekt daarbij van het "zelf" als "pragmatic act" en "personal memory" (1988: 437). In de wijze waarop Barthes over zichzelf en met name over zijn relatie met zijn moeder schrijft in *La chambre claire* vindt deze vernieuwing haar vorm.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp.397-8; mijn cursivering.

deze hem brengen zal. Hieronder zal in het kort de ontwikkeling in *La Règle du jeu* geschetst worden met opnieuw een concentratie op de pragmatische component, waarbij de semantische en de syntactische componenten niet onbesproken kunnen blijven.

In *Biffures*⁴⁰⁶ neemt Leiris impliciet afstand van zijn werkwijze in *L'Age d'homme*: niet meer de psychoanalyse en de eigen seksualiteit, maar de taal zal het middel zijn om het geheim van het verleden (en daarmee dat van het heden) te ontsluiten. Het zijn woorden "qui me guident (ou m'égarent) dans ce voyage à l'intérieur de moi-même où les jalons sont des souvenirs d'enfance".⁴⁰⁷ Leiris' voorkeur gaat uit naar woorden die geen referent bezitten, maar die hun betekenis ontleen aan een persoonlijke, unieke connotatie, zoals "tetable" (I, 21). Letters, woorden en leestekens passeren met hun individuele associaties de revue binnen Leiris' hypothese van taal als "un moyen de révélation".⁴⁰⁸

Parallel aan deze hypothese loopt een tegenstem: het zoeken naar inzicht in het "zelf" door middel van woorden onmaskert Leiris als "pure tautologie et pur jeu de mots" en "tricherie" (I, 44 en 48). Deze kritiek wordt sterker en neemt verlamme vormen aan. De vraag of er wel bestaat wat Leiris zoekt wordt steeds pijnlijker: in *La Règle du jeu* speelt Leiris naar een aantal zaken, waarvan het bestaan niet meer dan gepostuleerd is (een bijzondere langspeelplaat, een ansichtkaart, een "tambour-trompette"-poppetje), en welke alle een *mise en abyme*-functie vervullen voor het zoeken naar "la règle d'or", die tegelijk een leef- en een schrijfgeregeld is. En mocht het verborgene bestaan, dan bestaat het als "l'ineffable" (I, 275), "quelque chose de si fondamental en moi que cela est proprement indicible" (III, 61). De taak van de taal ligt in het uitdrukken van de onzegbaarheid en Leiris spreekt hierom over een "qualité particulière" van de taal die deze

⁴⁰⁶ Verwijzingen naar de vier delen van *La Règle du jeu* geschiedt in parentheses op de volgende wijze: het Romeinse cijfer verwijst naar het deel (I - IV) en de Arabische cijfers verwijzen naar de pagina's in het betreffende deel.

⁴⁰⁷ I, 105. Deze kabbalistische, orakel-getinte visie op taal is een constante in het oeuvre van Leiris. Twee titels mogen dit illustreren: *Glossaire: j'y serre mes gloses* (1925) en *Langage Tangage ou ce que les mots me disent* (1985).

⁴⁰⁸ I, 52. Zie bijvoorbeeld Lejeunes "Prélude et fugue sur le nom d'Ésaü" (Lejeune 1975c: 289 - 307) voor een demonstratie van de complexiteit van Leiris' omgang met de taal.

onzegbaarheid thematiseert ("inexprimablement exprimait" (I, 21)). Na de vooronderstelling (de onthullende potenties van de taal) valt op de tweede plaats de werkwijze zelf ten slachtoffer aan zijn twijfel. Het project wordt stilgelegd voor uitvoerige reflecties over de gevolgde en te volgen methode en Leiris gaat diep in op de betekenis van de titel van dit eerste deel, "Biffures", die zowel de inhoud als de methode van zijn autobiografie beschrijft (voor zover beide te scheiden zijn). "Bifur" verwijst voor Leiris naar

l'acte même de bifurquer, de dévier, comme fait le train qui modifie sa direction selon ce que lui commande l'aiguille et comme fait la pensée, engagée quelquefois, par les rails du langage, dans on ne sait trop quoi de vertigineux ou d'aveuglant et entraînée dans un mouvement qui pourrait être baptisé tout aussi bien *biffure*, car on perçoit ici une équivoque, un loup sur lequel on revient, comme cela se produit dans le cas d'un lapsus (sitôt lâché et sitôt raturé) à l'instant qu'on se dit "c'est ma langue qui a fourché", ma langue qui s'est fourvoyée, à une fourche de routes ou croisée de chemins. (I, 279)

"Biffure" staat voor "bifur" ("bifurcation"), vertakking, en voor "biffure" ("biffage"), correctie.⁴⁰⁹ Het voortdurend uitweiden en corrigeren door de verteller (het schrijven geschiedt "avec force détours, retours, ratures, biffures, bifurcations diverses" (I, 78)) heeft tot gevolg, dat er eerder een scherm voor het verborgene wordt opgericht (cf. het woordenspel met "écrire" en "écran" (I, 84)) dan dat een beter inzicht wordt verkregen. Dit verborgene ligt diep, het verleden bevindt zich in het rijk van Persephone, waarin de verteller als een nieuwe Orpheus wil binnendringen om het vervolgens in kaart te brengen ("(...) je dressais un atlas de mes pensées souterraines" (I, 118)).⁴¹⁰

Een derde aarzeling spreekt uit een ogenschijnlijk traditioneel probleem dat elke autobiografie kenmerkt:

⁴⁰⁹ In "Michel Leiris' Autobiography *La Règle du jeu* and Postmodernism" (1987) heb ik betoogd dat deze twee aspecten van vertakking en van correctie voor een belangrijk deel verantwoordelijk genoemd kunnen worden voor een aantal typisch Postmodernistische aspecten van *La Règle du jeu*.

⁴¹⁰ Dit ruimtelijke beeld dat het onbereikbare verleden, verborgen in de herinnering, krijgt, brengt de Modernistische idee van de "spatial form" in herinnering. Inderdaad is ook in *La Règle du jeu* van het narratieve aspect van de tijd geabstraheerd, daar de associatieve structuur de vorm van het werk bepaalt (Leiris gebruikt zelf "tresser" (I, 281) als metafoor voor zijn vertelwijze. J. Mehlman stelt dat uit de figuur van Persephone de hele vierdelige cyclus voortkomt (Mehlman 1976: 119 *sqq.* en 133 *sqq.*).

En porte-à-faux entre présent et passé, entre imagination et souvenir, entre poésie et réalité, j'hésite, je louvoie, je titube, j'oscille et par moments je me sens bien près de perdre pied ... (I, 126)

Dit topos van de waarheid *versus* de fictie wordt gethematiseerd in het erop volgende hoofdstuk, getiteld: "Il était une fois ...". Het conflict werkelijkheid - droom, waarmee het kind dat hij was, kampte, weerspiegelt zich in het conflict waarheid - fictie in de autobiografie. Leiris maakt zich tot tijdloze "héros mytique" (I, 177) in dit hoofdstuk en daarmee impliciet in heel *La Règle du jeu*. Zonder voorbehoud brengt hij aldus naast het "pacte autobiographique" een "pacte fantasmatique" tot stand.⁴¹¹ Leiris erkent, dat deze mythologisering van het "zelf" berust op angst voor de dood (I, 166). Vanaf dit moment wijkt het spookbeeld van de dood niet meer uit *La Règle du jeu*.⁴¹² Door voortdurend een voorschot te nemen op de toekomst hoopt hij de dood steeds voor te blijven: "ne vivre jamais qu'en avant de moi-même" (I, 246). Dit geldt vooral voor het schrijven: door steeds weer een nieuw deel aan te kondigen hoopt hij, niet zonder zich bewust te zijn van de naïveteit van deze gedachte, de dood geen kans te geven.⁴¹³ Leiris' autobiografische project zal eindeloos zijn.

Deze reeks van verschillend gearde onzekerheden legt uiteindelijk het werk aan *La Règle du jeu* stil. Aan het slot van *Biffures* ervaart Leiris de verlamme effecten van zijn lucide zelfkritiek. Bij wijze van verantwoording gaat hij diep in op zijn methoden en omstandig (I, 274 - 295) legt hij uit waar hij als autobiograaf tekort schiet, om welke

⁴¹¹ Op deze soepele verbinding tussen twee tegengestelde speech acts zullen wij hieronder terugkomen. Wij brengen in herinnering, dat in Goethes *Dichtung und Wahrheit* beide gelijkwaardig met elkaar geïntegreerd waren. Na de "ontdekking", dat het subject een "fictie" is (Carlyle en Nietzsche zijn binnen dit kader behandeld) verdwijnt de "fictie" uit de autobiografie. Pas tijdens het Modernisme wordt deze breuk hersteld.

⁴¹² Het hoofdstuk "Mors" in *Fourbis* staat in het teken van de groei van het bewustzijn van de dood, het rijk van Persephone. Het kennen van het "zelf" en de dood zullen twee zijden van dezelfde medaille blijken te zijn. Aan het slot van het derde hoofdstuk van dit deel bekend hij, dat dit bewustzijn slechts dragelijk is wanneer hij blijft beseffen dat hij op elke moment uit dit leven kan stappen. Een voldoende dosis slaappillen behoort tot de primaire voorwaarden om te kunnen leven (II, 236).

⁴¹³ Deze houding tegenover de dood staat lijnrecht tegenover die van de "postume" leefwijze van de jonge Sartre in *Les Mots* en tegenover de vrijheidsopvatting van de autobiograaf Sartre, die juist geen voorschot op de toekomst kon nemen en zelfs het beloofde vervolg van zijn autobiografie niet zou schrijven.

reden de middelen ontoereikend zijn en het doel onbereikbaar is. Het project zal een "échec" worden. Hij stelt zichzelf voor de keus: "bavarder" of "se taire", maar de keuzemogelijkheid is niet geheel eerlijk, zo blijkt:

Mais "silence" étant pour moi presque le synonyme de "mort" (ma mort; ce dont je n'aurai pas souvenir, ce que je ne pourrai pas raconter (...)).⁴¹⁴

Hij erkent niet te kunnen zwijgen en zal trachten over het onvertelbare, "le trou", le vide", le silence", kortom: "ma mort" heen te springen en te blijven schrijven:

parler à tort et à travers, ce qui doit me permettre en tout cas de rompre le cercle enchanté dans lequel m'ont enfermé la raison raisonnante, le discours discoureur, l'écriture écrivante (I, 294).

Hoewel de taal alle mogelijkheden tot misleiding in zich draagt, biedt de taal, en wel in haar vorm van "parole poétique" (I, 295) de enige weg uit de "stérilité" (*ibid.*), waarin hij zich nu heeft gemanoeuvreerd. Geen ander middel dan "la parole poétique" kan hem uit de "quadrature du cercle" (I, 293) voeren, waarin verbeelding en authenticiteit elkaar uitsluiten. Leiris verbindt beide in zijn autobiografie en dit is een nieuwe ontwikkeling: "l'authenticité" is weer teruggekeerd in de genrecode van de autobiografie.

De twijfel aan het welslagen van het project is niet weggenomen, maar sluimert door. In *Fourbis* steekt zij onregelmatig de kop op.⁴¹⁵ De onzekerheid of "la règle d'or" gevonden kan worden of dat de verteller verzandt in "l'inauthenticité" (II, 157) blijft aanwezig. In *Fibrilles* breekt de twijfel echter in volle hevigheid weer door. Zij komt op de eerste plaats tot uitdrukking door een radicalisering van de wijze van vertellen ten opzichte van de beide voorafgaande delen: vertakkingen en correcties stapelen zich op, de "verbeteringen" worden

⁴¹⁴ I, 294. Hij herhaalt dit in III, 88 en vergelijkt zich daar met Scheherazade, voor wie ook dit alternatief, vertellen of sterven, gold. Het uistellen, het niet willen vinden van het verborgene, is een centraal motief in *La Règle du jeu*. Lejeune brengt deze contradictie (het zoeken en de angst iets te vinden) als volgt onder woorden: de autobiografie van Leiris is "un discours vide, une parole angoissée dont la seule fonction semble être celle de durer en disant sa propre impossibilité" (Lejeune 1975b: 173; cf. Lyotard 1983 en de verwijzing hieronder naar de idee van "l'aliénation").

⁴¹⁵ Twijfel is in *Fourbis* te lezen op pp. 14, 65, 122, 156-8.

naast de "fouten" geplaatst, welke op hun beurt weer afgewezen worden, de themata vertakken zich eindeloos, vervlechten zich met elkaar in nesten en knopen, die niet meer te ontwarren zijn etc. Deze groeiende complexiteit is in een oogopslag te zien: waar *Biffures* nog uit acht hoofdstukken bestaat en *Fourbis* uit drie, bestaat *Fibrilles* nog maar uit een hoofdstuk, dat in vier blokken is verdeeld.

Een tweede radicalisering betreft de relatie leven - schrijven. Waar in beide voorafgaande delen het schrijven diende als bijdrage in het vinden van inzicht in het eigen leven, naderen beide elkaar in *Fibrilles*: het zoeken naar "le règle d'or", die als een *ars scribendi* en als een *ars vivendi* hem een leidraad moet verschaffen, mislukt waardoor het schrijven en het leven beide gelijkelijk worden getroffen (een consequentie van de "authenticité" van de "parole poétique"). Wanneer immers "se taire" synoniem is voor "se suicider", dan is het "échec" dubbel. In *Fibrilles* doet Leiris verslag van zijn poging tot zelfmoord in 1958.

De ontologische grens tussen "écrire" en "vivre" is verdwenen. Leiris kan dan ook over zijn werkelijke doodsgevaar schrijven: "J'avais joué le grand jeu" (III, 111). Hoewel de dosis slaappillen ontoereikend was en Leiris zijn echtgenote op tijd inlichtte, maakte zijn overmatige alcoholgebruik de dosis dodelijk. Hij herinnert zich zijn laatste woorden voor hij zijn bewustzijn verliest: "*Tout ça, c'est de la littérature ...*" (III, 106). Retrospectief veroordeelt hij zijn daad: "*la littérature m'avait vicié jusqu'au coeur (...)*" (*ibid.*). De scheiding is weer hersteld.

Dit laatste inzicht kan Leiris er niet van weerhouden te stellen dat zijn project als zodanig is mislukt. Echter: het vervolg van *Fibrilles* en *Frêle Bruit* toont aan hoe vruchtbaar de sprong over dit niets, over de stilte en het zwijgen is. Een van de ontdekkingen daar zal zijn dat het de

416 Mauriac 1969: 83 *sqq.* (over Leiris) en Hassan 1971: 160-1 (over Mauriac en het Postmodernisme). Cf. Hassan 1975: 53 over de sprong over het zwijgen, naar "the other side of silence". Het negatieve zal voor Leiris een positief effect sorteren: "Ou bien -antiphrase- c'est le négatif qui engendre le positif" (IV, 356). Autobiografisch schrijven vormt de mogelijkheid om uit de voortdurende aarzeling die slechts negativiteit oplevert ("il n'existe rien de stable sur quoi se reposer" (IV, 392)) te ontsnappen. De negatie c.q. refutatie vereist ook vernieuwing: "ma seule ressource n'est-elle pas de tenter de m'accrocher à ce qui est le mouvement même et se présente à la fois comme affirmation et négation: création esthétique incessamment renouvelée (...)" (*ibid.*), een "regel" die tegelijk voor het schrijven en voor het leven geldt.

lezer is die in dit rijk van de "alittérature"⁴¹⁶ heerst, omdat het niet meer uitsluitend de verteller is die betekenis kan hechten aan wat verteld wordt. De negatie van het "zelf" en van de taal in de suicide blijkt op dit moment "une valeur positive" van de "parole poétique" te zijn: "je notais que la négation va de pair avec la poursuite de la poésie, puisque celle-ci vise à rompre -soit à nier- des limites" (III, 254). Autobiografisch schrijven is *sui generis* grensverleggend en de regels "d'un art de l'autobiographique" (III, 255) die Leiris heeft opgesteld (III, 238 - 242) verwerpt hij weer (III, 243 en 255).⁴¹⁷ Schrijven is corrigeren, de ultieme correctie voor de autobiograaf is de zelfmoord.

Met de refutatie van elke onderweg geformuleerde hypothese moet Leiris zijn échec onder ogen zien: *La Règle du jeu* is een "[b]ricolage stérile", een "quête utopique" (III, 256); de resignatie is volledig: "Donc, me voilà revenu sensiblement à mon point de départ" (III, 266). Hij heeft ontdekt, wat hij achthonderd pagina's eerder reeds wist, namelijk: "au jeu auquel je joue (...) il n'y a pas de règle" (III, 268). Noch het leven zelf noch de autobiografie bezitten intrinsieke regels. Zijn project, "cet immense monologue" (III, 77), ontmaskert hij als solipsistisch en narcistisch. Hoewel hij weet dat "'Authenticité'" en "'Communication'" (III, 284) slechts woorden zijn, ziet hij in dat een project als dit uitsluitend kan slagen dankzij de lezer, die beide woorden zin kan geven: "laisser au lecteur le soin de déterminer à quoi menait mon trajet, si toutefois il menait à quelque lieu définissable" (III, 287). Het échec heeft hem belangrijke inzichten gegeven, waarvan dit het meest ingrijpende is.⁴¹⁸ Naast deze conclusie aan het slot van *Fibrilles*, welke de definitieve afrekening is met de idee dat de woorden hem de weg konden wijzen, sluit Leiris bovendien de eigen bijdrage van de autobiograaf, in tegenstelling tot wat Barthes in zijn bespreking van zijn eigen autobiografie moest constateren, niet uit. Juist in de "communication esthétique" (III, 284) ligt de mogelijkheid tot wat Barthes *per se* niet wilde: "transfigurer ma vie" (III, 287). De speech act van de autobiografie is weer vermenselijkt, maar heeft nog een cruciale

⁴¹⁷ Deze regels golden zowel op ethisch als op esthetisch terrein en zouden samen zijn ideaal, "la règle d'or" vormen: "*vivre poétiquement*" (III, 253). Maar de grens tussen literatuur en leven moet juist weer hersteld worden, zie onder.

⁴¹⁸ In *Langage tangage ou ce que les mots me disent* onderstreept Leiris nogmaals de belangrijke rol van de lezer voor hem als auteur (Leiris 1985: 158 sqq.).

vernieuwing ondergaan: voorbijgaand aan de kwestie van waarheid, leugen en fictionaliteit in de autobiografie heeft Leiris besloten dat voor hem "la poésie" de enige illocutionaire "force" van de autobiografie is. "La poésie", "cette chose fascinante", vormt het laatste woord van *Fibrilles*. Zij is even onbereikbaar als het "zelf" (de vraag is of zij samenvallen) en Leiris weet, dat hij haar het dichtst nabij is geweest in zijn "suicide manqué" (III, 292).

Frêle Bruit vertoont in zijn verregaande fragmentatie uiterlijk veel overeenkomst met *Roland Barthes par Roland Barthes*. Waar Barthes de willekeurige orde van het alfabet verkoos om de fragmenten te verbinden, weigert Leiris zelfs die schijnorde op te roepen. Zuivere associatievrije additie moet voorkomen dat *a priori* betekenis wordt gegeven of dat er sprake is van een impliciete "règle du jeu". Het spel moet zichzelf spelen. Toch heeft deze vorm een betekenis: het is het beeld ("image") van Leiris' vooral lichamelijke verval ("mon écroulement" (IV, 7)). De tweede wet van de thermodynamica lijkt hier verbaal gestalte te krijgen: het verval van orde naar wanorde is niet te stuiten, de beweging die geregistreerd wordt gaat noodzakelijk in de richting van de desintegratie, de dood.⁴¹⁹ Waar in eerdere delen van *La Règle du jeu* de narratieve structuren tot hun uiterste grens werden geëxploiteerd, wordt in *Frêle Bruit* de narratieve orde ontmanteld.

Het motief van de desintegratie is overal aanwezig in dit vierde deel van de tetralogie. Het schrijven weerspiegelt wel de versnippering van de maker, maar moet die tevens ongedaan maken:

Si mes écrits, suppléant ma mémoire, peuvent m'empêcher de me dissoudre, leur rôle à cet égard est nul dès l'instant qu'eux-mêmes ils s'estompent dans ma mémoire, comme il arrive aujourd'hui. (IV, 230)

De zanger en zijn spiegelbeeld (sc. zijn lied) zijn versplinterd. Orpheus heeft zijn macht verloren. Zijn reis naar het rijk van Persephone heeft hem zijn vrouw, "la poésie", niet terug kunnen geven.⁴²⁰

⁴¹⁹ Lejeune geeft een andere, maar zeer verwante metafoor voor het schrijven van Leiris: de autobiograaf als koorddanser. Elke beweging roept haar tegenbeweging op, elke "phrase" haar "anti-phrase", elke stap zijn correctie, elke orde haar anti-orde: "C'est la stratégie du balancier: tout mouvement d'un côté doit être compensé d'un mouvement en sens inverse (...)" (1975a: 283). Leiris hoopt het evenwicht op het koord van de taal te bewaren. De uiteindelijke dodelijke val is onafwendbaar.

⁴²⁰ De allusie geldt hier uiteraard Ihab Hassan's *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Hassan stelt hierin de

Leiris haalt een dagboek aantekening van bijna veertig jaar geleden aan: "*Le poète est, essentiellement, quelqu'un qui sent, prend conscience et domine -qui domine, transmue son déchirement*" (IV, 304). Toen kon hij nog niet vermoeden hoe voorspellend zijn woorden zouden zijn. Slechts door middel van "la poésie" is het mogelijk tot een herstel en zelfs tot een "transformation" of "transfiguration" van het "zelf" te komen. Waar in *Roland Barthes par Roland Barthes* "le mot-mana" "corps" was, is "[le] maître-mot" in *La Règle du jeu* "la poésie" (IV, 311). Leiris' zoektocht is het zoeken naar een definitie van "la poésie" geweest, "terme souverain par rapport auquel les autres prennent leur sens, de sorte qu'il est celui qui définit mais ne saurait être défini, si n'est par lui-même?" (*ibid.*). "La poésie" is voor Leiris de enige die het goede en het mooie, ethiek en esthetiek, engagement en spel kan verbinden. Heel *La Règle du jeu* is opgebouwd rondom de wens tegengestelde zaken aan elkaar te relateren ("fondre le oui et le non" (IV, 271)). Leiris zoekt naar wat volgens Eco (1981: 233-4) onmogelijk is: een wereld waarin "ja" en "nee" tegelijk geldig zijn, waarin uitspraken tegelijk waar en onwaar zijn.

"La poésie" verbindt het onverbindbare en dramatiseert het onzegbare. Een middel dat "la poésie" daartoe gebruikt is "le merveilleux". Waar Leiris in *Biffures* reeds geëxperimenteerd heeft met de rol van de autobiograaf als sprookjesverteller (het hoofdstuk "Il était une fois ...") stelt hij nu "la frontière qui sépare la chose vécue de la chose imaginée" centraal (IV, 341). Het langste fragment van *Frêle Bruit* is aan "l'imagination" en "le merveilleux" gewijd.⁴²¹ "Le

Postmodernistische kunstenaar voor als een zanger met een lier zonder snaren, vergeefs trachtend grip op de werkelijkheid te krijgen. Het geluid van de stilte keert terug naar de zanger en vernietigt hem. Orpheus wordt niet meer verscheurd, hij verstrooit zichzelf. Het lied van deze Orpheus is de stilte; "the literature of silence" cirkelt om het niets en is de weg door de negatie. "The negative, acting through art, language, and consciousness, shapes the boundary state I call silence. In practice, this is a state that men may approach without ever reaching" (Hassan 1971: 14). In *Fibrilles* heeft Leiris verslag gedaan van de uiterste grens die hij bereikt heeft; *Frêle Bruit* laat zien wat er voorbij die grens ligt. Mijn interpretatie van "la poésie" als Leiris' Eurydice berust op Leiris' eigen glosse: "Poésie (je l'ai choisie pour épousee)" in: Michel Leiris, *Glossaire: j'y serre mes gloses* (1925, vernieuwde editie 1939), opgenomen in zijn *Mots sans mémoire* (1969), p.104.

⁴²¹ Alain Robbe-Grillet reflecteert in *Le Miroir* en *Angélique* eveneens over "le merveilleux", met name waar het de De Corinthe-geschiedenis betreft. Robbe-Grillet parodieert echter het sprookje: hij lardeert het onwerkelijke

merveilleux" kenmerkt zich voor Leiris niet toevallig door "le vide, l'absence, le manque" (IV, 347). Het verborgene kan niet onthuld worden, maar moet geleefd (*praxis*) of gemaakt (*poïesis*) worden: "vivre (...) le merveilleux au degré le plus haut et non en discourir, apprendre à mieux animer son clavier et non le ravalier, pratiquement, au rang de thème littéraire" (IV, 375). Leven en schrijven, engagement en sprookjeswereld hoopt Leiris zo te kunnen verbinden. Hoewel de twijfel niet van zijn zijde wijkt heeft Leiris van *La Règle du jeu* geleerd dat zijn keuze er een voor "la poésie", "l'imagination" en "le merveilleux" moet zijn.⁴²² Het is deze keuze van Leiris, na eindeloze refutaties en correcties, die het slot vormt van vier delen autobiografie.⁴²³ Autobiografie is voor Leiris literatuur, theorie, kritiek én leven tegelijk. Zij heeft de verbeelding tot uitgangspunt genomen, maar incorporeert tevens de genretheorie. *La Règle du jeu* is haar eigen theorie en methode, terwijl de verbeelding daar steeds weer aan weet te ontsnappen. Voorts is zij een lange reflectie over de taal en zal Leiris tot de conclusie komen dat de taal nooit een persoonlijk bezit kan zijn maar een eigen verleden bezit. Alle centrale aspecten van de genrecode worden in dit werk aan de orde gesteld en tot aan hun grenzen belicht. De idee van het narrativiseren van het eigen leven, een zo noodzakelijke voorwaarde voor de autobiografie, wordt in de eerste drie delen uitgebuit door het vertellen de vrije teugel te geven,⁴²⁴ om

verhaal met accentueringen van het onwerkelijke karakter ervan. Ten aanzien van het autobiografisch schrijven zelf maakt hij dezelfde relativerende opmerkingen (de autobiografie is even onwerkelijk als het sprookje). Hij wil niet tot een synthese komen en het "pacte autobiographique" en het "pacte fantasmatique" blijven gescheiden. Juist vanwege de fictionaliteit die "le merveilleux" met zich meebrengt wenst Robbe-Grillet niet verantwoordelijk gehouden te worden voor het vertelde: hij noemt zich een "narrateur irresponsable" (1984: 13). Hij speelt een spel. Leiris is het er juist alles aan gelegen om geen spel te spelen en om de uiterste verantwoordelijkheid te dragen.

⁴²² De identificatie van "la poésie" en "le merveilleux" vindt plaats in IV, 370-1.

⁴²³ Tien jaar later weerklinkt Leiris' inzicht letterlijk in de aarzelende conclusie van Ihab Hassan wanneer hij zich aan het slot van een van zijn artikelen met lege handen ziet staan: "I do not know how to give literature or theory or criticism a new hold on the world, except to remythify the imagination, at least locally, and bring back the reign of wonder into our lives" (1987: 32).

⁴²⁴ De hippische metafoor voor het vertellen gebruikt Leiris zelf het meest frequent in *Fourbis*.

ten slotte in *Frêle Bruit* ontmaskerd te worden. Hierdoor is echter het vertellen zelf niet onmogelijk geworden, zoals Leiris heeft opgemerkt toen hij schreef over de noodzakelijk ontkennende vruchtbaarheid van "la poésie". Het spreekt voor zich dat *La Règle du jeu* een nieuwe wijze van lezen vereist, een die, net als het vertellen zelf, niet teleologisch georiënteerd naar een einde toe op weg is, maar een die juist vlucht voor het laatste woord (cf. Lejeune 1975b: 155).

De ontwikkeling in de autobiografie na het Modernisme kunnen wij nu als volgt samenvatten. Naast de voortzetting van de hang naar een tijdloos, zuiver estheticisme, dat zich door de continuïteit van thematische lijnen laat leiden (zoals in *Speak, Memory*) zijn er verschillende wegen aanwijsbaar. Waar Nabokov ondanks de prioriteit, die hij aan de verbeelding toekent, toch het fictionaliseren wil vermijden, speelt Robbe-Grillet fictie en non-fictie nogmaals tegen elkaar uit. Hij schrijft in *Le Miroir qui revient en Angélique ou l'enchantement* enerzijds dat hij nooit anders dan over zichzelf heeft geschreven, maar anderzijds dat al zijn werk, inclusief de autobiografieën, fictie is. In de vele romans welke door de theorie en door de kritiek als autobiografieën worden gerecipieerd, heeft dit dilemma, zoals wij hebben gezien, zich opgelost: het autobiografische vertellen leent zich bij uitstek als narratief model voor de (Postmodernistische) roman. Wat de autobiografie als roman verliest aan authenticiteit, engagement en verantwoordelijkheid, wint zij niet vanzelfsprekend aan esthetische mogelijkheden. In de autobiografie *Moi je* gebruikt Claude Roy een overvloed van uiteenlopende esthetiserende middelen, welke evenwel toch dienstbaar gemaakt worden aan een ethische intentie. Met het afwijzen van fictionalisering en de optie voor een niet-vrijblijvende attitude keert het bewustzijn van tijd, historie en identiteit weer terug in de autobiografie. Sartre is echter degene die de interne tegenstrijdigheden, welke met name deze laatste drie aspecten betreffen, binnen het genre van de autobiografie genadeloos blootlegt. Door middel van een artistieke reconstructie van zijn eigen leven wil hij het kunstmatige karakter van elk (auto-)biografisch project ontmaskeren. Daartoe moet hij in *Les Mots* de zonde begaan die hij veroordeelt; zijn *mea culpa* aan het slot van zijn eigen autobiografie plaatst het voorafgaande (en impliciet de voorafgaande autobiografieën) in een vernietigend perspectief. Ook Barthes' autobiografie vormt een eindpunt van een mogelijke weg van

het genre, namelijk de radicalisering van de idee dat het autobiografisch subject niets anders is dan het gevolg van de taal die het gebruikt. Ofschoon daarmee de referentie naar de buitentekstuele werkelijkheid opgeheven is, is het niet vanzelfsprekend dat wij nu te maken hebben met fictie, zoals Barthes ons wil doen geloven. Hoewel Sarraute niet zo ver gaat als Barthes in het belang dat zij aan de woorden hecht, ziet zij toch taal als de belangrijkste katalysator voor de activiteit van de herinnering. Het dialogisch karakter, dat verborgen is in elke autobiografie (een subject vertelt over zichzelf) en dat vóór haar soms gestalte heeft gekregen in de splitsing van dit subject in een eerste persoon en een derde persoon voor respectievelijk de verteller en de protagonist, heeft in *Enfance* een belangrijke vernieuwing ondergaan. De dialoog voltrekt zich niet meer tussen een heden-"ik" en een verleden-"ik", maar speelt zich af tussen een heden-"ik" en zijn *alter ego*. De aandacht wordt verlegd van het vertelde en van het verleden naar het vertellen en naar het heden.

De evolutie die Leiris als autobiograaf doormaakt loopt parallel aan die van het genre, zoals die in dit en het voorgaande hoofdstuk is geschetst. Steeds weer stoot ook hij op de onmogelijkheid het onzegbare te verwoorden en evenzovele malen zoekt hij toch (om-)wegen om deze onzegbaarheid vorm te geven. Dat geldt voor zijn Surrealistische werken uit de jaren '20, waarin hij het woord als orakel wil zien, dat hem de sleutel tot zijn meest persoonlijke geheimen zou kunnen geven. Evenzeer geldt dit voor zijn Modernistische *L'Âge d'homme*, dat in de keuze voor de esthetisering en de stilering van een bewust geselecteerd deel van het eigen leven een middel hoopt te vinden tot inzicht en betekenisverlening. Vervolgens sluit hij zich in zijn "De la littérature considérée comme une tauromachie" aan bij de nieuwe existentialistisch georiënteerde richting in de autobiografie, die reageert tegen de esthetische vrijblijvendheid van de Modernistische autobiografie. Een volgende fase die Leiris ingaat staat in het teken van de dominantie van de taal die de scheppende rol van de autobiograaf overneemt. Wanneer hij aan den lijve ondervindt, dat de grens tussen tekst en leven is vervaagd (in *Fibrilles*), beseft hij dat hij weer een nieuwe koers moet kiezen, omdat de taal geen prioriteit boven het subject verdient. Voorbijgaand aan de rigiditeit, zoals die uit de autobiografie van Barthes spreekt ("l'ineffable" is daarin voorondersteld en geen hindernis meer) wendt hij zich in *Frêle Bruit* ten slotte tot vooral de kale biografisch feiten. Daarmee lijkt hij de

Postmodernistische crisis van het "zelf" en van de relatie tussen tekst en werkelijkheid te passeren zonder haar op te lossen.

Het oeuvre van Leiris vertoont nog een parallel met de ontwikkeling die het genre als geheel te zien geeft, namelijk die van de toeneming van het aandeel van het "discours" ten opzichte van dat van het "histoire" in het Modernisme en met name in het Postmodernisme. In *Frêle Bruit*, met zijn fragmentarische, anecdotische karakter, is voor het "discours" echter weer een veel minder omvangrijke rol weggelegd, alsof de autoreflexie wel "l'ineffable" als probleem heeft kunnen schetsen, maar er geen oplossing voor heeft kunnen vinden. In *Langage tangage* wordt bovendien een ander aspect duidelijk: Leiris heeft geen enkele mogelijkheid, die hem ten dienste stond tijdens zijn autobiografische project, definitief verworpen. Steeds worden eerder gebruikte middelen weer opgenomen, weliswaar binnen nieuwe verhoudingen, maar gericht op hetzelfde doel.

La Règle du jeu blijft, evenals *L'Age d'homme*, voor een belangrijk deel een theoretische beschouwing over het genre zonder tautologisch te zijn. Schrijven over het eigen leven en over het autobiografisch schrijven vallen samen maar dit betekent niet dat het onderscheid ertussen verdwijnt. Leiris heeft immers juist de grens tussen leven en schrijven opnieuw moeten ontdekken om uiteindelijk tot een rehumanisering van de autobiografie te kunnen komen. Met hem is de autobiografie een *attitude* geworden, een epistemologie die de mens ten dienste staat in het zoeken naar een antwoord op zijn meest essentiële vraag, die naar het "zelf".

Dat het antwoord hierop niet te vinden is, heeft Goethe als eerste beseft toen hij aan Lavater schreef: "individuum est ineffabile".⁴²⁵ Dit inzicht in de onbereikbaarheid van het doel is uiterst vruchtbaar gebleken: het einde van de autobiografie, dat reeds een aantal malen werd geconstateerd, is nu verder weg dan ooit.

⁴²⁵ Zie noot 97 hierboven.

BIBLIOGRAFIE

PRIMAIRE TEKSTEN

- Adams 1961 (1906).** Henry Adams, *The Education of Henry Adams*. With a new introduction by D.W. Brogan; Boston: Houghton Mifflin Co.
- Andersen 1979 (1847).** Hans Christian Andersen, *Das Märchen meines Lebens. Ohne Dichtung. Eine Skizze*. Oorspronkelijke titel: *Mit Livs Eventyr* (vert.: Michael Birkenbihl), Frankfurt am Main: Insel
- Augustinus 1963.** Aurelius Augustinus, *De Belijdenissen*. Oorspronkelijke titel: *Confessiones* (ca. 400; vert.: Gerard Wijdeveld), Utrecht: De Fontein
- Barthes 1975a.** Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil
- Benjamin 1970.** Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- 1972a (1950).** Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, *Band IV, 1*, herausgegeben von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 235-304
- 1972b (1931).** Walter Benjamin, "Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln", in *id.*, pp. 388-96
- 1974 (1940).** Walter Benjamin, "Ueber den Begriff der Geschichte", in: *id.*, *Band I,2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 691-704

- Carlyle 1984 (1833).** Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Dent: London & Melbourne
- Cellini 1982 (1969).** Benvenuto Cellini, *Het Leven van Benvenuto Cellini door hem zelf verteld*. Oorspronkelijke titel: *Vita* (1558 - 1566) (vertaald door Henriëtte van Dam van Isselt en Corinne van Schendel), Amsterdam: Querido
- Goethe 1959 (1955).** Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (Gesamtredaktion: Erich Trunz), Hamburg: Christian Wegner
1953. Johann Wolfgang von Goethe, "Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik", in: *id.*, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band XV, *Uebersetzungen*, Zürich: Artemis, pp. 860-925
1962. Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe*. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden (Redaktion: K.R. Mandelkow und Bodo Morawe), Hamburg: Christian Wegner (1962 - 1967)
- Kierkegaard 1985 (1843).** Søren Kierkegaard, *Entweder/Oder. Ein Lebensfragment, herausgegeben von Viktor Eremita*. Oorspronkelijke titel: *Enten-Eller. Et Livsfragment, udgivet af Victor Eremita*, in: Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes (Hrsg.), *Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke*, Abt. I-III, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn
- Leiris 1948.** Michel Leiris, *La Règle du jeu I: Biffures*, Paris: Gallimard
1955. Michel Leiris, *La Règle du jeu II: Fourbis*, Paris: Gallimard
1967. Michel Leiris, *La Règle du jeu III: Fibrilles*, Paris: Gallimard
- 1969 (1925 en 1939). Michel Leiris, *Glossaire: j'y serre mes gloses*, in: *id.*, *Mots sans mémoire*, Paris: Gallimard, pp. 71-116
- 1973 (1939 en 1946). Michel Leiris, *L'Age d'homme*, précédé de "De la littérature considérée comme une tauromachie", Paris: Gallimard (coll. "Folio")
1976. Michel Leiris, *La Règle du jeu IV: Frêle Bruit*, Paris: Gallimard
1985. Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris: Gallimard
- Nabokov 1982 (1966).** Vladimir V. Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Harmondsworth: Penguin

- Nietzsche 1980 (1969).** Friedrich Nietzsche, *Werke*. Herausgegeben von Karl Schlechta; Ullstein: Frankfurt am Main, Berlin, Wien
- Quincey 1896 (1853),** De. Thomas de Quincey, *Autobiographic Sketches*, in: David Masson (ed.), *The Collected Writings of Thomas de Quincey*, vol. I, London: Black
- Robbe-Grillet 1984.** Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris: Minuit
1988. Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris: Minuit
- Rousseau 1975 (1782 - 1789).** Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, (éd. J. Voisine), Paris: Garnier Frères
- Roy 1978 (1969).** Claude Roy, *Moi je. Essai d'autobiographie*, Paris: Gallimard (coll. "Folio")
- Sarraute 1983.** Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris: Gallimard
- Sartre 1982 (1964).** Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris: Gallimard (coll. "Folio")
- Stein 1937.** Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, New York: Random House
1939. Gertrude Stein, "The Autobiography of Rose", in: *Partisan Review* VI:2, pp. 61-3
- 1967a. Gertrude Stein, *Look At Me Now And Here I Am. Gertrude Stein: Writings And Lectures 1911 - 1945*, edited by Patricia Meyerowitz, introduction by Elisabeth Sprigge, London: Peter Owen
- 1967b (1926). Gertrude Stein, "Composition as Explanation", in Stein 1967a, pp. 21-30
- 1967c (1935). Gertrude Stein, "Poetry and Grammar", in: Stein 1967a, pp. 123-45
- 1967d (1940). Gertrude Stein, "What Are Master-pieces and Why Are There So Few of Them", in: Stein 1967a, pp. 146-54
- 1973 (1936). Gertrude Stein, *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to The Human Mind* (with an introduction by Thornton Wilder and a new introduction to the Vintage Edition by William H. Gass), New York: Random House
- 1981 (1933). Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harmondsworth: Penguin
- Stendhal 1978 (1891).** Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris: Gallimard (coll. "Folio")

- Wordsworth 1940.** William Wordsworth, *The Poetical Works of William Wordsworth* (Vol. I: Poems written in Youth. Poems Referring to the Period of Childhood), E. de Selincourt (ed.), Oxford: Clarendon Press
- Yeats 1980 (1955).** W.B. Yeats, *Autobiographies*, London: Macmillan

SECUNDAIRE TEKSTEN

- Adrados 1977 (1974 en 1975).** F.R. Adrados, *Sprache und Bedeutung* (Internationale Bibliothek für allgemeine Linguistik, Band 24), München: Fink
- Austin 1976 (1955).** J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, ed. by J.O. Urmson and Maria Sbisà; London, Oxford, New York: Oxford U.P.
- Bal 1984 (1977).** Mieke Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht: HES
- Barthes 1975b.** Roland Barthes, "Barthes puissance trois", in: *La Quinzaine Littéraire* 205 (1-15 mars), pp. 3-5
- Beardsley 1978.** Monroe C. Beardsley, "Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions"; in: Paul Hernadi (ed.), *What Is Literature?*, Bloomington and London: Indiana U.P., pp. 161-77
- Beaujour 1980.** Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil
- Bell 1977.** Robert H. Bell, "Metamorphoses of spiritual autobiography", in: *English Literary History*, 44:1, pp. 108-26
- Benveniste 1966.** Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard (m.n. hoofdstuk V: "L'homme dans la langue", pp. 233-85)
- Bertens 1986.** Hans Bertens, "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism. An Introductory Survey", in: Fokkema & Bertens 1986, pp. 9-51
- Besser 1985.** Gretchen R. Besser, "Sarraute on Childhood -Her Own", in: *French Literature Series XII* ("Autobiography in French Literature"), pp. 154-61
- Bloom 1970.** Harold Bloom, *Yeats*, New York & Oxford: Oxford U.P.

- Bloom 1978.** Lynn Z. Bloom, "Gertrude is Alice is Everybody: Innovation and Point of View in Gertrude Stein's Autobiographies", in: *Twentieth Century Literature*, 24:1, pp. 81-93
- Bradbury 1981.** Malcolm Bradbury, "The Cities of Modernism", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 96-104
- Bradbury & McFarlane 1981a (1976).** Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), *Modernism 1890 - 1930*, Harmondsworth: Penguin
- 1981b.** Malcolm Bradbury and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 19-55
- Bréchon 1973.** Robert Bréchon, *'L'Age d'homme' de Michel Leiris*, Paris: Hachette
- Brée 1978.** Germaine Brée, *Narcissus Absconditus. The Problematic Art of Autobiography in Contemporary France* (The Zaharoff Lecture for 1977 - 1978), Oxford: Clarendon Press
- Breslin 1980.** James E. Breslin, "Gertrude Stein and the Problems of Autobiography", in: Jellinek 1980, pp. 149-62
- Bridgman 1970.** Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York: Oxford U.P.
- Bronzwaer 1977.** W.J.M. Bronzwaer, "Over het lezen van narratieve teksten", in: Bronzwaer et al., 1977, pp. 229-54
- Bronzwaer e.a. 1977.** W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Kunne-Ibsch (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*, Baarn: Ambo
- Brown & Steinmann 1978.** Robert L. Brown, Jr., and Martin Steinmann, Jr., "Native Readers of Fiction: A Speech-Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature"; in: Paul Hernadi (ed.), *What Is Literature?*, Bloomington and London: Indiana U.P., pp. 141-60
- Bruss 1974.** Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", in: *Poétique* 17, pp. 14-26
- 1976.** Elisabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore and London: John Hopkins U.P.
- Buuren 1986, Van.** Maarten van Buuren, *"Les Rougon-Macquart" d'Émile Zola: De la métaphore au mythe*, Paris: Corti

- Calinescu 1977.** Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington & London, Indiana U.P.
- Calinescu & Fokkema 1987.** Matei Calinescu & Douwe Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism. Selected Papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*, Amsterdam & Philadelphia: Benjamins
- Coe 1979.** Richard N. Coe, "Stendhal, Rousseau and the Search for Self", in: *Australian Journal of French Studies*, 16:1, pp. 27-47
- 1984.** Richard N. Coe, *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven and London: Yale U.P.
- Cohn 1989.** Dorrit Cohn, "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases", in: *The Journal of Narrative Technique*, 19:1, pp. 3-24
- Cooley 1976.** Thomas Cooley, *Educated Lives. The Rise of Modern Autobiography in America*, Columbus: Ohio State U.P.
- Coseriu 1967.** Eugenio Coseriu, "Lexikalische Solidaritäten", in: *Poetica* I:3, pp. 293-303
- Couser 1976.** Thomas G. Couser, "Of Time and Identity: Walt Whitman and Gertrude Stein as Autobiographers", in: *Texas Studies in Literature and Language*, 17, pp. 787-804
- Culler 1983 (1975).** Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul
- Currie 1985.** Gregory Currie, "What is fiction?", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XLIII:4, pp. 385-92
- Dijk 1976, Van.** Teun A. van Dijk, "Pragmatics and Poetics", in: *id.*, (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam and Oxford: North Holland, pp. 23-57
- 1981.** Teun A. van Dijk, "The Pragmatics of Literary Communication", in: *id.*, *Studies in the Pragmatics of Discourse*, The Hague, Paris, New York: Mouton, pp. 243-63
- Dunn 1973.** Richard M. Dunn, "Les Mémoires d'Outre-Tombe: Chateaubriand's 'alter ego'", in: *Genre* VI:2, pp. 178-88
- Eakin 1985.** Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton: Princeton U.P.
- Eckermann 1981 (1955).** Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (1836 en 1848)*, Hrsg.: Fritz Bergemann, Frankfurt am Main: Insel

- Eco 1981.** Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, London, Melbourne etc.: Hutchinson
- Elbaz 1983.** Robert Elbaz, "Autobiography, Ideology, and Genre Theory", in: *Orbis Litterarum* 38, pp. 187-204
- Eliot 1986 (1919).** T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in: *id.*, *Selected Essays*, Faber & Faber: London & Boston, pp. 13-22
- Fanto 1980 (1978).** James A. Fanto, "Speech Act Theory and Its Application to the Study of Literature", in: R.W. Bailey, L. Matejka and P. Steiner (eds.), *Semiotics Around the World*, Ann Arbor: Michigan U.P., pp. 280-304
- Faulkner 1977.** Peter Faulkner, *Modernism*, London: Methuen
- Fish 1976.** Stanley E. Fish, "How To Do Things With Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism", in: *Modern Language Notes* 91:5, pp. 983-1025
- Fischer-Lichte 1979.** Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München: Beck
- Fleishman 1983.** Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press
- Fletcher 1965.** Ian Fletcher, "Rhythm and Pattern in *Autobiographies*", in: Denis Donoghue and James Ronald Mulryne (eds.), *An Honoured Guest: New Essays on W.B. Yeats*, London: Edward Arnold, pp. 165-89
- Fletcher & Bradbury 1981.** John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 394-415
- Fokkema 1984.** Douwe Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam & Philadelphia: Benjamins
- Fokkema & Ibsch 1984.** Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, Amsterdam: De Arbeiderspers
- Fokkema & Bertens 1986.** Douwe Fokkema and Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21 - 23 September 1984, University of Utrecht*, Amsterdam & Philadelphia: Benjamins
- Frank 1963 (1945).** Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", in: *id.*, *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in*

Modern Literature, New Brunswick (N.J.): Rutgers U.P., pp. 3-62

- Frieden 1983.** Sandra Frieden, *Autobiography: Self into Form. German-Language Autobiographical Writings of the 1970's* (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Band 2), Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang
- Fuchs 1961a.** Albert Fuchs, "Stichwort: Autobiographie", in: A. Zastra (Hrsg.), *Goethe Handbuch. Goethe, seine Welt und seine Zeit in Werk und Wirkung*, Band 1, Stuttgart: Metzler, kol. 498-510
- 1961b.** Albert Fuchs, "Stichwort: Dichtung und Wahrheit", in: *id.*, kol. 1814-1840
- Fühner 1982.** Ruth Fühner, *Das Ich im Prozess. Studien zur modernen Autobiographie*, Freiburg (uitgever niet vermeld)
- Geckeler 1971.** Horst Geckeler, *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*, München: Fink
- Genette 1972.** Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil
- 1979.** Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil
- Greimas 1974 (1966).** A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse (éd. revue et corrigée)
- Grice 1975.** H.P. Grice, "Logic and Conversation", in: P. Cole and J.L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Volume 3 - Speech Acts*, New York, San Francisco and London: Academic Press, pp. 41-58
- 1978.** H.P. Grice, "Further Notes on Logic and Conversation", in: Peter Cole (ed.), *Syntax and Semantics: Volume 9 - Pragmatics*, New York, San Francisco and London: Academic Press, pp. 113-27
- Gusdorf 1975.** Georges Gusdorf, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 75:6, pp. 957-94
- 1980.** Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography". Oorspronkelijke titel: "Conditions et limites de l'autobiographie", (Berlin, 1956; vert. J. Olney), in: Olney 1980a, pp. 28-48
- Haas 1971.** Robert Bartlett Haas, *Gertrude Stein. A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Los Angeles: Black Sparrow Press

- Hamburger 1968 (1957).** Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett
- Hamlin 1973.** Cyrus Hamlin, "The Poetics of Self-consciousness in European Romanticism: Hölderlin's *Hyperion* and Wordsworth's *Prelude*", in *Genre* VI:2, pp. 142-77
- Hancher 1977.** Michael Hancher, "Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse", in: *Modern Language Notes* 92:5, pp. 1081-98
- Harlass 1983a.** Gertrude Harlass, "Stichwort: 'bilden'", in: Konrad Gaiser, Werner Hartke und Karl Robert Mandelkow (wiss. Leitung), *Goethe Wörterbuch*, II, 6, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, kol. 670-687
- 1983b.** Gertrude Harlass, "Stichwort: 'Bildung'", in: *id.*, II, 6, kol. 698-711
- Hart 1970.** Francis R. Hart, "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", in: *New Literary History* I:3, pp. 485-511
- Hart Nibbrig 1973.** Christiaan L. Hart Nibbrig, "Das déjàvu des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47:4., pp. 711-29
- Hassan 1971.** Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York: Oxford U.P.
- 1975 (1971).** Ihab Hassan, "POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography", in: *id.*, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, Chicago and London: The University of Illinois Press, pp. 39-59
- 1983.** Ihab Hassan, "Ideas of Cultural Change", in: Hassan & Hassan 1983, pp. 15-38
- 1987 (1986).** Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective", in: Calinescu & Fokkema 1987, pp. 17-39
- 1988.** Ihab Hassan, "The Self in Literature", in: *Contemporary Literature* XXIX: 3, pp. 420-37
- Hassan & Hassan 1983.** Ihab Hassan and Sally Hassan (eds.), *Innovation / Renovation. New Perspectives on the Humanities*, Madison, Wi.: The University of Wisconsin Press
- Heiss 1976 (1969).** Robert Heiss, *Hegel, Kierkegaard, Marx. De grote dialectische denkers van de 19e eeuw. Oorspronkelijke titel: Die grossen Dialektiker des 19. Jahrhunderts* (1966; vert.: M. Kok), Utrecht en Antwerpen: Het Spectrum (m.n. pp. 183-282)

- Hempfer 1973.** Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München: Fink
- Hoffmann et al. 1977.** Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung und Rüdiger Künow, "'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature", in: *Amerikastudien* XXII:1, pp. 19-46
- Holland 1983.** Norman N. Holland, "Postmodern Psychoanalysis", in: Hassan & Hassan 1983, pp. 291-309
- Hornung 1987.** Alfred Hornung, "Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet", in: Calinescu & Fokkema 1987, pp. 175-98
- Ibsch 1977.** Elrud Ibsch, "Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten", in: Bronzwaer et al. 1977, pp. 284-97
- Jacobs 1972.** Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München: Fink
- Jakobson 1960.** Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 350-77
- Jay 1984.** Paul Jay, *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Barthes*, Ithaca & London: Cornell U.P.
- Jelinek 1980.** Estelle C. Jelinek (ed.), *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, Bloomington and London: Indiana U.P.
- Jongeneel 1989.** Els Jongeneel (red.), *Over de Autobiografie*, Utrecht: HES
- Kennedy 1981.** Gerald J. Kennedy, "Roland Barthes, Autobiography, and the End of Writing", in: *Georgia Review* 35:2, pp. 381-98
- Köhn 1969.** Lothar Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Kuna 1981.** Franz Kuna, "The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 443-52
- Lang 1982.** Candace Lang, "Autobiography in the Aftermath of Romanticism", in: *Diacritics* 12:4, pp. 2-16
- Lehmann 1983.** Jürgen Lehmann, "Sprechhandlung und Gattungsgeschichte. Anmerkungen zur Geschichte der deutschen Autobiographie zwischen dem Beginn des 18. und dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts", in: Thomas Cramer (Hrsg.), *Literatur und Sprache im historischen Prozess*

- (Vorträge des Deutschen Germanistentages 1982. Band 1: Literatur), Tübingen: Max Niemeyer, pp. 269-86
- Lejeune 1971.** Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris: Armand Colin
- 1975a.** Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil
- 1975b.** Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et Langage*, Paris: Klincksieck
- 1975c.** Philippe Lejeune, "Michel Leiris: autobiographie et poésie", in: Lejeune 1975a, pp.245-307
- 1983.** Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)", in: *Poétique* 56, pp. 416-34 (ook opgenomen in Lejeune 1986)
- 1986.** Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris: Seuil
- Levin 1966.** Harry Levin, "What Was Modernism?", in: *id.*, *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York: Oxford U.P., pp. 271-95
- Levin 1976.** Samuel R. Levin, "Concerning what kind of speech act a poem is", in: Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam and Oxford: North Holland, pp. 141-60
- Levinson 1985 (1983).** Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge U.P.
- Lidle 1982.** Wolfgang Lidle, *Das multiple Subjekt. Der historische Wandel von Identität und psychosozialer Ausgrenzung in autobiographischen Schriften von Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert und Michel Leiris* (HochschulSammlung Philosophie Literaturwissenschaft Band 8), Freiburg: HochschulVerlag
- Liston 1979.** Maureen R. Liston, *Gertrude Stein. An Annotated Critical Bibliography*, Kent (Ohio): The Kent State U.P.
- Lodge 1979 (1977).** David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold
- Lotman 1981 (1972).** Ju. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. (Vert.: Rolf-Dietrich Keil) München: Fink
- Lyotard 1983 (1982).** Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", in: Hassan & Hassan 1983, pp. 329-41 (oorspronkelijke uitgave: "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in: *Critique* XXXVII (1982), no. 416, pp. 357-67)

- Man 1975**, De. Paul de Man, "Autobiography as De-facement", in: *Modern Language Notes* 94:5, pp. 919-30
- Mansell 1981**. Darrel Mansell, "Unsettling the Colonel's Hash: 'Fact' in Autobiography" (1976), in: Albert E. Stone (ed.), *The American Autobiography. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, pp. 61-79
- Margolis 1979**. Joseph Margolis, "Literature and Speech Acts", in: *Philosophy and Literature* III:1, pp. 39-52
- Marquard 1979**. Odo Marquard, "Identität - Autobiographie - Verantwortung (ein Annäherungsversuch)", in: Odo Marquard & Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Identität*, München: Fink, pp. 690-99
- Martelaere 1988**, De. Patricia de Martelaere, "The Fictional Fallacy", in: *British Journal of Aesthetics* 28:3, pp. 259-65
- Mauriac 1969 (1958)**. Claude Mauriac, "Michel Leiris", in: *id.*, *L'Alittérature contemporaine*, Paris: Albin Michel, pp. 69-88
- May 1979**. Georges May, *L'Autobiographie*, Paris: Presses Universitaires de France
- Mayer 1963**. Hans Mayer, "Dichtung und Wahrheit", in: *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen: Neske, pp. 93-121
- McFarlane 1981**. James McFarlane, "The Mind of Modernism", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 71-93
- McHale 1979**. Brian McHale, "Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of *Gravity's Rainbow*", in: *Poetics Today* I:1-2, pp. 85-110
1982. Brian McHale, "Writing about Postmodern Writing", in: *Poetics Today* III:3, pp. 211-27
1986. Brian McHale, "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", in: Fokkema & Bertens 1986, pp. 53-79
1987. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen
- Mehlman 1974**. Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss, Ithaka & London*: Cornell U.P.
- Misch 1969**. Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie* (Vierter Band, Zweite Hälfte: Von der Renaissance bis zu den autobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts). Bearbeitet von Bernd Neumann, Frankfurt am Main: Verlag G. Schulte-Bulmke

- Mitchell 1985.** W.J.T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago and London: The University of Chicago Press
- Müller 1976.** Klaus-Detlev Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen: Niemeyer
- Musarra-Schröder 1981.** Ulla Musarra-Schröder, *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam en Maarssen: APA Holland University Press
- 1989.** Ulla Musarra-Schröder, "Vormen van 'autobiografisch schrijven'", in: Jongeneel 1989, pp. 41-56
- Neuman 1979.** Shirley C. Neuman, *Gertrude Stein: Autobiography and The Problem of Narration* (English Literary Series no. 18), Victoria B.C.: The University of Victoria
- Neumann 1970.** Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main: Athenäum
- Niggel 1977.** Günther Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart: Metzler
- Ohmann 1971.** Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature", in: *Philosophy and Rhetoric* IV:1, pp. 1-19
- 1973.** Richard Ohmann, "Literature as Act", in: Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*, New York and London: Columbia U.P., pp. 81-107
- Olney 1980a.** James Olney (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton U.P.
- 1980b (1977).** James Olney, "Some Versions of Memory/ Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography", in: Olney 1980a, pp. 236-67
- Pagnini 1987.** Marcello Pagnini, *The Pragmatics of Literature*. Oorspronkelijke titel: *Pragmatica della Letteratura* (1980) (vert: Nancy Jones-Henry), Bloomington & Indianapolis: Indiana U.P.
- Pascal 1965 (1960).** Roy Pascal, *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt*, Stuttgart: Kohlhammer
- Pavel 1981.** Thomas G. Pavel, "Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XL:2, pp. 167-78 (ook opgenomen in zijn *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass., and London: Harvard U.P., 1986)

- Perloff 1971.** Majorie Perloff, "Yeats and Goethe", in: *Comparative Literature* 23:2, pp. 125-40
- Peterson 1986.** Linda H. Peterson, *Victorian Autobiography. The Tradition of Self-Interpretation*, New Haven and London: Yale U.P.
- Peyre 1963.** Henri Peyre, *Literature and Sincerity*, New Haven and London: Yale U.P.
- Picard 1978.** Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich. Existentielle Reflexion und literarische Gestaltung*, München: Fink
- Pike 1976.** Burton Pike, "Time in Autobiography", in: *Comparative Literature* 28:4, pp. 326-42
- Pilling 1981.** John Pilling, *Autobiography and Imagination. Studies in Self-Scrutiny*, London, Boston & Henley: Routledge and Kegan Paul
- Porter Abbott 1988.** H. Porter Abbott, "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories", in: *New Literary History* XIX:3, pp. 597-615
- Pratt 1977.** Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington and London: Indiana U.P.
- Quinones 1985.** Ricardo J. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton: Princeton U.P.
- Renza 1977.** Louis A. Renza, "The Veto of Imagination: A Theory of Autobiography", in: *New Literary History*, 9, pp. 1-26
- Ricoeur 1980.** Paul Ricoeur, "Narrative Time", in: *Critical Inquiry*, 7, pp. 169-90
1983. Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris: Seuil
1984. Paul Ricoeur, *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris: Seuil
1985. Paul Ricoeur, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil
- Rimmon-Kenan 1985 (1983).** Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York: Methuen
- Ryan 1980.** Michael Ryan, "Self-Evidence", in: *Diacritics* X:2, pp. 2-16
- Samuel 1973.** Richard Samuel, "Friedrich Nietzsche's *Ecce Homo*: An Autobiography?", in: Brigitte Schludermann, Viktor G. Doerksen, Robert J. Glendinning and Evelyn Scherabon

- Firchow (eds.), *Deutung und Bedeutung. Studies in German Literature Presented to Karl-Werner Maurer*, The Hague & Paris: Mouton, pp. 210-27
- Schweppenhäuser 1972.** Hermann Schweppenhäuser, "Physiognomie eines Physiognomikers", in: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 139-71
- Scott 1981a.** Clive Scott, "Symbolism, Decadence and Impressionism", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 206-27
- 1981b.** Clive Scott, "The Prose Poem and Free Verse", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 349-68
- Searle 1969.** John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge U.P.
- 1971 (1965).** John R. Searle, "What is a speech act?", in: *id.*, (ed.), *The Philosophy of Language*, London: Oxford U.P., pp. 39-53
- 1975.** John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", in: *New Literary History* VI:2, pp. 319-32
- Severijnen 1987.** Olav Severijnen, "Michel Leiris' Autobiography *La Règle du jeu* and Postmodernism", in: Calinescu & Fokkema 1987, pp. 199-213
- 1989.** Olav Severijnen, "Genre en Periode. De Autobiografie en het Modernisme", in: Jongeneel 1989, pp. 64-81
- Sheppard 1981.** Richard Sheppard, "The Crisis of Language", in: Bradbury & McFarlane 1981a, pp. 323-36
- Simon 1984.** Roland H. Simon, *Orphée Médusé. Autobiographies de Michel Leiris*, Lausanne: L'Age d'Homme
- Sloterdijk 1978.** Peter Sloterdijk, *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München: Carl Hanser
- Sontag 1967 (1964).** Susan Sontag, "Michel Leiris' Manhood", in: *id.*, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 161-8
- 1982.** Susan Sontag, "Under the sign of Saturn", in: *id.*, *A Susan Sontag Reader*, New York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 385-401
- Spencer 1984.** Michael Spencer, "Spatial Form and Postmodernism" in: *Poetics Today*, 5:1, pp. 182-95
- Spender 1963.** Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, London: Hamish Hamilton

- Spengemann 1980.** William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale U.P.
- Spigt 1985.** P. Spigt, *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*, Amsterdam: Van Oorschot
- Starobinski 1961 (1951).** Jean Starobinski, "Stendhal pseudonyme", in: *id., L'Oeil vivant. Essai*, Paris: Gallimard, pp. 191-244
- 1971 (1957).** Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris: Gallimard (m. n. hoofdstuk VII: "Les problèmes d'autobiographie", pp. 216-39)
- 1980 (1971).** Jean Starobinski, "The Style of Autobiography", in: Olney 1980a, pp. 73-83
- Steiner 1978.** Wendy Steiner, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein* (Yale Studies in English no. 189), New Haven and London: Yale U.P.
- Stuart 1975.** Dabney Stuart, "The Novelist's Composure: *Speak, Memory* as Fiction", in: *Modern Language Quarterly* 36:2, pp. 177-92
- Stüssi 1977.** Anna Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Sutherland 1971.** Donald Sutherland, "Gertrude Stein and The Twentieth Century", in: Haas 1971, pp. 139-56
- Szondi 1963.** Peter Szondi, "Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit", in: Max Horkheimer (Hrsg.), *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, pp. 241-56
- Taylor 1986 (1983).** Gordon O. Taylor, *Studies in Modern American Autobiography*, London: Macmillan
- Trilling 1974 (1972).** Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (The Charles Norton Lectures 1969-1970), London: Oxford U.P.
- Trunz 1959a.** Erich Trunz, "Anmerkungen zu Goethes 'Dichtung und Wahrheit' und den anderen autobiographischen Schriften", in: Goethe 1959, vol. IX, *Autobiographische Schriften*, pp. 599-631
- 1959b.** Erich Trunz, "Anmerkungen des Herausgebers: 'Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit'", in: Goethe 1959, vol. X, *Autobiographische Schriften*, pp. 548-653

- Tynjanov 1971.** Jurij Tynjanov, "Das literarische Faktum", in: J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Oorspronkelijke titel: "Literaturnyj fakt", 1924 (vert.: Helene Imendörffer) München: Fink, pp. 393-431
- Vercier 1985.** Bruno Vercier, "(Nouveau) Roman et Autobiographie: 'Enfance' de Nathalie Sarraute", in: *French Literature Series XII* ("Autobiography in French Literature"), pp. 162-70
- Voisine 1975.** Jacques Voisine, "Introduction", in: Rousseau 1975, pp. v-cxlii
- Watts 1981.** Richard J. Watts, *The Pragmalinguistic Analysis of Narrative Texts. Narrative Co-operation in Charles Dickens's 'Hard Times'*, (Studies & Texts in English 3), Tübingen: Gunther Narr Verlag
- Weinrich 1985 (1964).** Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: Kohlhammer
- Weintraub 1975.** Karl J. Weintraub, "Autobiography and Historical Consciousness", in: *Critical Inquiry*, I:4, pp. 821-48
- 1978.** Karl J. Weintraub, *The Value of the Individual. Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago and London: The University of Chicago Press (m.n. hoofdstuk 12 en 13, pp. 294-401)
- Wertheim 1968.** Ursula Wertheim, "Zu Problemen von Biographie und Autobiographie in Goethes Ästhetik", in: *id.*, *Goethe-Studien*, Berlin: Rütten & Loening, pp. 89-126
- Wimsatt & Beardsley 1946.** W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy", in: *Sewanee Review* 54:3, pp. 468-88 (ook opgenomen in hun *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky, 1954)
- Winner 1978.** Thomas G. Winner, "Structural and semiotic genre theory", in: Joseph P. Strelka, (ed.), *Theories of Literary Genre* (Yearbook of Comparative Criticism Vol. VIII), University Park and London: The Pennsylvania State U.P.
- Witte 1984.** Bernd Witte, "Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der Berliner Kindheit von Walter Benjamin", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58:4, pp. 570-92
- Woolf 1966 (1919).** Virginia Woolf, "Modern Fiction", in: L. Woolf (ed.), *Virginia Woolf. Collected Essays Vol. II*, London: The Hogarth Press, pp. 103-10

- Wuthenow 1974.** Ralph-Rainer Wuthenow, *Das erinnerte Ich: Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, München: C.H. Beck

REGISTER

- Adamov, A. ... 312
- Adams, H. ... 111, 115,
117-119, 124, 129, 132-133,
136, 140-141, 145-146,
148-149, 241, 255
- Adorno, Th.W. ... 211
- Adrados, F.R. ... 56
- Alfieri, V. ... 11
- Andersen, H.C. ... 108
- Aragon, L. ... 195
- Augustinus, A. ... 7, 18, 20, 63,
79-80, 117-118
- Austin, J.L. ... 23-24, 27, 43-44
- Bachmann, I. ... 311
- Bakhtin, M. ... 319-320
- Bal, M. ... 85
- Bar-Hillel, Y. ... 22
- Barnes, D. ... 159
- Barth, J. ... 308
- Barthes, R. ... 42, 118, 288, 324,
327-331, 337-339, 341-342
- Basedow, J.B. ... 82
- Beardsley, M.C. ... 30
- Beaujour, M. ... 182-185,
270-272
- Beauvoir, S. de ... 312
- Beckett, S. ... 308
- Bell, R.H. ... 7, 20-21
- Benjamin, W. ... 117, 177-181,
183-216, 218, 224, 236,
241-242, 250, 252, 259,
261-262, 264, 266, 269-270,
278-279, 281, 283-285, 295,
299, 306-307, 320
- Benveniste, É. ... 17-20, 81, 99,
119, 147, 210, 248,
251-252, 254, 256, 266,
296, 304, 320
- Bergson, H. ... 158
- Bernd, A. ... 104
- Bernhard, Th. ... 308
- Bertens, H. ... 151, 156, 189
- Besser, G. ... 320
- Bloom, H. ... 97, 133
- Bloom, L.Z. ... 221, 228, 242,
255
- Bradbury, M. ... 112, 132,
154-155, 157, 159-160,
162-163, 165, 170
- Bréchon, R. ... 262, 264, 271,
274, 279-280, 282, 284-285,
291-294, 297
- Brée, G. ... 58, 61, 315
- Brentano, B. ... 51
- Breslin, J.E. ... 220, 222,
255-256
- Breton, A. ... 165
- Bretonne, N.-E. Restif de
la ... 11
- Bridgman, R. ... 216-217, 221,
229-231, 237, 241, 243-244,
255
- Brogan, D.W. ... 133
- Bronzwaer, W.J.M. ... 34
- Brown, R.L. ... 25-26
- Bruss, E. ... ix, 31-32, 34-35,
43-44, 53-55, 89-91, 93,
115, 125, 133, 139, 143,
148, 302, 307-308
- Bunyan, J. ... 7, 110

- Buuren, M. van ... 173
 Calinescu, M. ... 101, 151, 160,
 162, 167
 Cardano, G. ... 4, 60, 117
 Carlyle, Th. ... 107, 114-115,
 117-118, 128-133, 138,
 144-145, 334
 Carus, C.G. ... 104
 Casanova de Seingalt, J.-J. ... 11
 Cellini, B. ... 4, 63-64, 69-71,
 92, 117
 Chateaubriand, F.-R. ... 109-110
 Coe, S. ... 14, 17, 20, 117, 127,
 184
 Cohn, D. ... 40, 79
 Comte, A. ... 111
 Cooley, R. ... 113, 230-232,
 241, 258
 Coseriu, E. ... 57
 Cotta, J.G. ... 52
 Couser, Th.G. ... 218, 222, 236,
 255, 258
 Culler, J. ... 33
 Currie, G. ... 25

 Dali, S. ... 250, 252-253
 Darwin, Ch. ... 111
 Defoe, D. ... 222
 Derrida, J. ... 318
 Descartes, R. ... 4
 Didier, B. ... 183
 Dijk, T. van ... 22, 29-30, 35,
 41, 47-48, 228, 302
 Doubrovsky, S. ... 309
 Dunn, R.M. ... 109

 Eakin, P.J. ... ix, 4, 76, 81,
 112-113, 316

 Eckermann, J.P. ... 16, 52, 54,
 63, 65, 71
 Eco, U. ... 22, 24, 26, 28, 33, 46,
 227, 302, 323, 339
 Elbaz, R. ... 91
 Eliot, T.S. ... 159, 162, 165,
 175-176, 217

 Fanto, J.A. ... 41
 Faulkner, P. ... 112, 157,
 160-161, 168
 Faulkner, W. ... 165
 Fichte, J.G. ... 98
 Flaubert, G. ... 57, 284
 Fleishman, A. ... 4, 6, 111-112,
 124, 133, 141, 144, 308
 Fletcher, I. ... 120
 Fletcher, J. ... 170
 Fletcher, J. ... 112, 154-155
 Fokkema, D.W. ... 92, 152-154,
 156-158, 160, 163, 169,
 175, 220, 322-323
 Frank, J. ... 159, 162, 168-169,
 293
 Franklin, B. ... 11, 117
 Freud, S. ... 294
 Frieden, S. ... 308, 311-312
 Fühner, R. ... 308
 Fuchs, A. ... 50, 52, 55, 82, 84,
 86

 Genette, G. ... 79-80, 82, 84-86,
 91, 139, 173, 206-208, 252,
 254, 256-257
 Gibbon, E. ... 4, 11
 Gide, A. ... 55, 177, 313

- Goethe, J. W. von ... 1, 3-5, 9,
 11, 14-16, 19-20, 23, 48-55,
 60-61, 63-76, 80-84, 86-87,
 89, 91-92, 98, 100-101,
 103-104, 107, 109-110,
 116-117, 119-120, 125, 129,
 134-135, 141, 143, 149,
 167, 185, 190, 199, 272,
 326, 334, 343
 Goldoni, C. ... 11
 Goltz, B. ... 104-105, 113
 Gosse, E. ... 112
 Greimas, A.J. ... 56, 60, 62, 67,
 136
 Grice, H.P. ... 32, 34, 36, 44-48,
 51, 55, 67, 92-93, 122,
 227-228, 302, 309
 Gusdorf, G. ... 2, 4-11, 16, 58,
 61, 70

 Haas, R.B. ... 226, 233
 Hamburger, K. ... 9, 60
 Hamlin, C. ... 97-99, 103, 123,
 144
 Hammett, D. ... 257
 Hancher, M. ... 43
 Handke, P. ... 308, 311
 Harlass, G. ... 72, 74
 Hart Nibbrig, Ch.L. ... 186, 188,
 191-193, 212, 214, 291
 Hassan, I. ... 151, 160, 162,
 165-166, 222, 315, 317-319,
 322-323, 327, 331, 336,
 338-340
 Hegel, G.W.Fr. ... 105
 Heiss, R. ... 105, 107
 Hempfer, K.W. ... 89-90, 92
 Herder, J.G. ... 63, 74
 Hessel, F. ... 191, 195
 Heussi, K. ... 38

 Hölderlin, J.C.Fr. ... 97, 99
 Hoffmann, G. ... 153-154, 318
 Holland, N. ... 318-319, 321,
 330
 Hornung, A. ... 153, 308, 311,
 318-319
 Humboldt, W. von ... 52

 Ibsen, E. ... 152, 154, 157-158,
 163, 169, 175, 220
 Ionesco, E. ... 312

 Jacobs, J. ... 59, 82
 Jakobson, R. ... 34-35, 47, 149,
 156, 258
 James, H. ... 112-113
 James, W. ... 158, 217-218, 226,
 230-231
 Jaus, H.R. ... 89, 91
 Jay, R. ... 118, 123, 129-131,
 144, 308
 Joyce, J. ... 159, 165, 176, 243,
 314
 Jung Stilling, H. ... 7, 9, 11

 Kafka, F. ... 163, 283
 Kennedy, G.J. ... 331
 Kierkegaard, S. ... 105-107, 161,
 189, 211
 Knapp, S. ... 30
 Köhn, L. ... 58
 Korff, H.A. ... 16
 Künow, R. ... 153
 Kuna, F. ... 163

 Lacan, J. ... 277-278, 321
 Lang, C. ... 102-103, 135
 Lanzmann, J. ... 309
 Lavater, J.K. ... 7, 9, 68, 343
 Lawrence, D.H. ... 165

- Lehmann, J. ... 104
 Leiris, M. ... 57, 117, 177, 184,
 260-299, 304, 306, 312-313,
 315, 320, 324, 331-343
 Lejeune, Ph. ... ix, 2, 4-6, 8-11,
 13-15, 33-34, 36, 38, 40, 47,
 49, 51, 55, 57-58, 77, 86,
 89-91, 109-110, 126,
 261-262, 265, 268-270, 272,
 277, 283-285, 287-289, 291,
 294, 297-299, 308-310,
 315-316, 324, 326-327, 332,
 335, 338, 341
 Levi-Strauss, C. ... 272
 Levin, H. ... 159-160
 Levin, S.R. ... 27-29, 35, 40
 Levinson, S.C. ... 23, 29, 42-44,
 46
 Lewis, W. ... 177, 253
 Lidle, W. ... 57
 Lodge, D. ... 33, 145, 149, 151,
 157, 165, 168-169, 171,
 173, 222, 258-259
 Lodge, H.C. ... 145
 Lyotard, J.-F. ... 283, 323-325,
 335

 Man, P. de ... 287, 309-310, 329
 Mann, Th. ... 176-177
 Mansell, D. ... 40
 Marquard, O. ... 58
 Martelaere, P. de ... 25
 Martineau, H. ... 111
 Marx, K. ... 105
 Mauriac, C. ... 282, 336
 May, G. ... 5, 11
 Mayer, H. ... 63
 McFarlane, J. ... 132, 157,
 159-164
 McHale, B. ... 155-156, 161,
 169, 222, 323
 Mehlman, J. ... 272-273, 277,
 287, 291, 333
 Michaels, W.B. ... 30
 Misch, G. ... 2, 5, 16, 66, 101
 Mitchell, W.J.T. ... 30
 Montaigne, M. de ... 4, 117
 Montesquieu, C.-L. de ... 4, 82
 Moritz, C.Ph. ... 7, 9, 11, 70
 Müller, J. von ... 63
 Müller, K.-D. ... 5, 8-9, 39,
 50-52, 55, 61, 71, 83,
 100-101, 104, 108, 113-114,
 116
 Musarra-Schröder, U. ... 85,
 87-88, 141, 162, 170-173,
 213, 303-304, 320
 Musil, R. ... 163

 Nabokov, V. ... 180, 212, 295,
 304-308, 341
 Navarre, Y. ... 309
 Neuman, S. ... 224-225, 227,
 229-231, 233-235, 242-243,
 247, 257
 Neumann, B. ... 2, 11, 58, 61,
 64, 104-105
 Newman, J.H. ... 111
 Nietzsche, Fr. ... 89, 101, 115,
 124, 128-129, 131-132, 138,
 158, 183, 317, 322, 334
 Niggel, G. ... 54, 61, 65
 Nin, A. ... 165

 Oeser, A.F. ... 82
 Ohmann, R. ... 28-29, 35, 40
 Olney, J. ... 91, 120, 141, 175
 Ortega y Gasset, J. ... 162-163

- Pagnini, M. ... 26, 28, 37, 273
 Parain, B. ... 312
 Pascal, R. ... 2, 11, 32, 70, 176
 Pasternak, B. ... 177
 Paul, J. ... 101, 103, 114
 Pavel, Th.G. ... 26
 Perloff, M. ... 120, 133-134
 Perron, Ed. du ... 163, 175
 Peterson, L.H. ... 111-112, 124, 129
 Peyre, H. ... 3
 Picard, H.R. ... 11, 59, 312-313
 Picasso, P. ... 234, 252, 256
 Pike, B. ... 32, 138, 311
 Pilling, J. ... 121, 133-134, 141-142, 145-147, 176, 281
 Platière, Mme R. de ... 11
 Porter Abbott, H. ... ix, 37, 308
 Pound, E. ... 159
 Powys, J.C. ... 177
 Pratt, M.L. ... 40, 43, 46-47, 228
 Proust, M. ... 80, 104, 159, 165, 173, 176, 183, 191-192, 205-207, 213, 243, 254, 272, 307, 314
 Pynchon, Th. ... 155
 Quincey, Th. de ... 112, 115-117, 124-129, 133, 139, 143, 148-149
 Quinones, R. ... 151, 157, 161, 163-164, 166-169, 289
 Quintet, E. ... 110
 Renan, E. ... 110
 Renza, L.A. ... 31-32, 41
 Richards, I.A. ... 99
 Ricoeur, P. ... 4, 9-10, 26, 28, 33, 35, 37-39, 41-42, 76-81, 100, 114, 131, 140, 166-167, 186, 207-208, 247, 285, 310, 317, 330
 Rilke, R.M. ... 176
 Rimmon-Kenan, S. ... 85-86, 88
 Robbe-Grillet, A. ... 308, 324-329, 339-341
 Rousseau, J.-J. ... 1, 3-4, 6-7, 9-21, 34, 50, 52-53, 55, 57, 60, 64, 70-71, 73-74, 80, 86, 109-110, 116-118, 272, 326, 331
 Roy, C. ... 312-315, 341
 Ryan, M. ... 91
 Samuel, R. ... 129
 Sand, G. ... 110
 Sarraute, N. ... 319-321, 342
 Sartre, J.-P. ... 272, 312-313, 315-317, 326, 329, 334, 341
 Schiller, Fr. ... 80
 Schlegel, Fr. ... 16
 Schweppenhäuser, H. ... 179-180, 183-184, 200-203
 Scott, C. ... 156, 160
 Searle, J.R. ... 24-29, 31-33, 35-36, 40, 43, 45, 77, 89
 Sheppard, R. ... 160
 Shklovski, V. ... 177
 Simon, R.H. ... 264, 280-282, 285, 288-289, 292, 294, 298
 Sloterdijk, P. ... 2, 10-11, 58
 Sontag, S. ... 198-199, 205, 265, 281, 299
 Spencer, H. ... 111
 Spencer, M. ... 169

- Spender, S. ... 99, 133, 157,
 160-161, 167, 187
 Spengemann, W.C. ... 97,
 101-103, 123, 125, 129,
 176-177
 Spigt, P. ... 109
 Sprigge, E. ... 245
 Starobinski, J. ... 13-14, 17-19,
 21, 53, 60, 99, 114,
 126-127, 133, 140, 250
 Stein, Ch. von ... 51
 Stein, G. ... 34, 42, 51, 128, 173,
 177, 180, 189, 216-259,
 264, 266, 270, 278-279,
 282, 291, 306, 320-321
 Steiner, W. ... 218-220,
 222-225, 229-230, 233, 242,
 246, 255
 Steinmann, M. ... 25-26
 Stempel, W.D. ... 90
 Stendhal ... 109-110, 115-117,
 126-129, 133-134, 139-140,
 144, 148-149, 184
 Stern, D. ... 110
 Strindberg, A. ... 124
 Stüssi, A. ... 181, 186-189,
 193-196, 198, 201, 203-204,
 211, 213
 Stuart, D. ... 305-306
 Sutherland, D. ... 241
 Szondi, P. ... 183, 185, 191, 202

 Taylor, G.O. ... 308
 Tjechov, A. ... 314
 Toklas, A.B. ... 216, 220-222,
 225-226, 229-230, 233,
 235-237, 239, 246-248, 252,
 255-258
 Trilling, L. ... 3, 13, 55, 164
 Trunz, E. ... 48, 63-64, 82

 Tynjanov, Ju. ... 89-90, 92, 151

 Valéry, P. ... 176
 Vercier, B. ... 319
 Vico, G. ... 4
 Voisine, J. ... 14-17, 20
 Volosinov, V.N. ... 87-88
 Voltaire, F.-M. ... 82

 Watts, R.J. ... 46-48
 Weinrich, H. ... 18
 Weintraub, K.J. ... 4-5, 8, 10,
 14-16, 57-58, 60-61, 63, 70,
 74-75, 83, 86, 100
 Weiss, P. ... 312
 Wendell, B. ... 118
 Wertheim, U. ... 64-65, 67, 80
 White, H. ... 38
 Whitman, W. ... 218
 Wilder, Th. ... 253
 Wimsatt, W.K. ... 30
 Winch, P. ... 77
 Witte, B. ... 181, 183, 185, 188,
 200, 205, 208
 Woolf, V. ... 151, 155, 157, 163
 Wordsworth, W. ... 97, 99, 118,
 123-124, 297
 Wuthenow, R.-R. ... 2, 6, 59-61,
 70, 103, 114, 132

 Yeats, W.B. ... 112, 115,
 119-121, 133-134, 140-142,
 144, 147-149, 165, 184-185,
 190

 Zelter, K.F. ... 51, 54

SUMMARY

This study attempts to describe Modernist autobiography as a stage in the development of the genre. This development is outlined from the time when what may be called "traditional autobiography" comes into being (Chapter 1). The second chapter discusses the changes, restricted as they are, which the genre undergoes during the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries. After a description has been provided of the Modernist code (1910 - 1940) in the third chapter, attention focuses on Modernist autobiography. This forms the substance of the fourth chapter. It will turn out that it is only during Modernism that autobiography changes its nature fundamentally from what traditional autobiography stands for. The final chapter traces a number of directions autobiography has taken after Modernism.

In order to delineate traditional autobiography, a descriptive model is set up based on the semiotic view that a code can be analysed into a pragmatic, a semantic, and a syntactic component. The pragmatic component of -in this case- a generic code concentrates on the pragmatic function of the text; the semantic component deals with the central semantic fields, while the syntactic component is principally concerned with narratological aspects. Where autobiography is concerned, the pragmatic component will always require most attention, since it is only pragmatically that autobiography can clearly be distinguished from fiction. In describing the pragmatic component of autobiography, J.R. Searle's theory of speech acts and H.P. Grice's notion of the "Cooperative Principle" are employed. For the semantic and syntactic components, the models provided by A.J. Greimas and G. Genette respectively are called upon.

On the basis of a comparison with J.-J. Rousseau's *Les Confessions*, J.W. von Goethe's *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* is decided on as the paradigmatic example of traditional autobiography. An analysis of Goethe's autobiography therefore serves as starting-point

for the formulation of the generic code of traditional autobiography. This generic code is then used to set up a descriptive model by means of which the developments that the genre undergoes can be charted.

Thus it is possible to demonstrate that the generic code of traditional autobiography, though generally felt as restrictive, is not changed during the nineteenth and early twentieth centuries. Both general surveys and detailed discussions of autobiographies by Stendhal, Thomas de Quincey, Henry Adams, and W.B. Yeats support this view.

It is only towards the end of the Modernist period that the generic code of traditional autobiography is broken. Analyses of autobiographies by Walter Benjamin, Gertrude Stein, and Michel Leiris reveal that the conventions of traditional autobiography are violated in all the three components of the code, while the autobiographical speech act as such remains nevertheless intact. Many of the changes the generic code undergoes can be subsumed under the heading of Modernism, as appears from the considerable agreements that are to be noted between the altered generic code and the period code of Modernism, which has been analysed in its pragmatic, semantic, and syntactic components in Chapter 3.

The concluding chapter tries to investigate the developments that autobiography has undergone after Modernism. Apart from the continuation of Modernist autobiography and a sharply delineated existentialist reaction to Modernist autobiography, there is a line that can be related to Postmodernist developments. Here it becomes clear that the Postmodernist predilection for autobiographical writing can be accounted for by the fact that autobiography articulates the blurring of the distinction between fiction and non-fiction as well as the calling into question of the notion of genre as such, which Postmodernism so clearly manifests.

The writings of Michel Leiris are given special attention, because they have been mirroring, and partly deciding, the evolution of the genre for half a century now. His *oeuvre* once again highlights a feature of autobiography which Goethe already pointed out: *individuum est ineffabile*. The history of autobiography has shown this insight to be fertilising rather than paralysing: the death of autobiography, so often announced, now seems to be farther away than ever.

CURRICULUM VITAE

Olav Severijnen werd geboren in 1957. Na zijn eindexamen Gymnasium A in 1976 studeerde hij aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen Nederlandse Taal- en Letterkunde (kandidaatsexamen in 1980) en daarna Algemene Literatuurwetenschap (doctoraalexamen in 1983, met lof). Van 1983 tot en met 1985 was hij onderwijsmedewerker aan het instituut voor Algemene Literatuurwetenschap van de Katholieke Universiteit Nijmegen, waar hij van 1986 tot en met 1989 als doorstromer in het kader van de Universitaire Onderzoekspool is aangesteld.

STELLINGEN

behorend bij het proefschrift *Individuum Est Ineffabile. De Modernistische Autobiografie tussen Goethe en Leiris* van Olav Severijnen.

I

Niet eerder dan aan het einde van het Modernisme worden de conventies van de traditionele autobiografie doorbroken en vindt een fundamentele vernieuwing van het genre plaats.

II

Een taxonomie van de autobiografie is onmogelijk en bovendien ongewenst. Zijns ondanks bevestigt James Olney dit in zijn "Autobiography: An Anatomy and a Taxonomy" (in: *Neohelicon* XIII (1986) 1, pp. 57-82).

III

De ontwikkeling van de autobiografie en die van de "Bildungsroman" vertonen zoveel opmerkelijke parallellen en verschillen, dat een nadere studie hiernaar meer dan gerechtvaardigd is. Wanneer voorts P. Jay stelt dat James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de voltooiing vormt van het genre van de "Bildungsroman" en wanneer Th. Cooley met "Bildung" uitsluitend de cultivering van de aangeboren eigenschappen bedoelt, dan kunnen wij hier twee misvattingen aanwijzen, die het belang van een dergelijk onderzoek onderstrepen.

Paul Jay, *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Barthes*, Ithaka & London: Cornell U.P., 1984, pp. 113-114

Thomas Cooley, *Educated Lives. The Rise of Modern Autobiography in America*, Columbus: Ohio State U.P., 1976, pp. 16-17

IV

Nu de *Tipo DGT 1600* van Fiat en *De Slinger van Foucault* van Umberto Eco te zamen in een rubriek getiteld "Cultuur" worden besproken (cf. *Elsevier* 23-3-1989), zou dit aanleiding kunnen geven om van een ernstige inflatie van dit begrip te spreken. Echter, vanuit het perspectief van Eco's gehele roman en gelet op de kabbalistische exegese van de auto die er in opgenomen is, kan hieraan een vooralsnog verborgen intentie ten grondslag liggen.

V

Voor het verschijnsel dat in beoordelingen van proefschriften graag gebruik gemaakt wordt van metaforen die ontleend zijn aan het culinaire jargon, mag de benaming "proefschrift" zelf verantwoordelijk geacht worden.

VI

C'est l'harmonique qui fait la musique.

